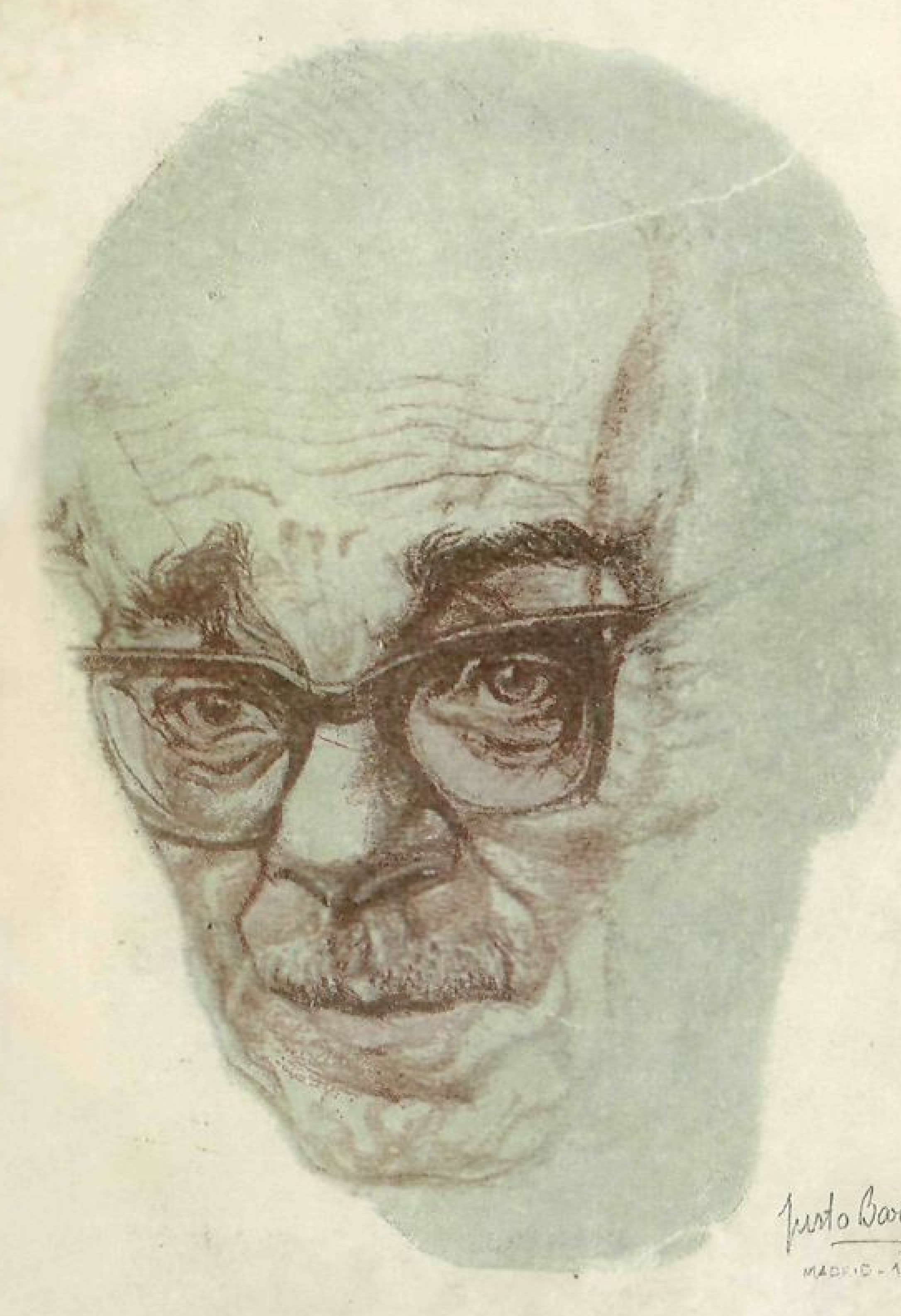
CUADERNOS HISPANOAMERICANOS



MADRID
ENERO - MARZO 1983
391-393

CUADERNOS
HISPANOAMERICANOS

Revista mensual de Cultura Hispánica
Depósito legal: M 3875/1958
ISSN: 0011 - 250 X

391-393

DIRECCION, ADMINISTRACION
Y SECRETARIA:

Instituto de Cooperación Iberoamericana
Avda. de los Reyes Católicos, 4
Teléfono 244 06 00
MADRID

INDICE

NUMEROS 391/393 (ENERO-MARZO 1983)

Páginas

HOMENAJE A ERNESTO SABATO

El universo de Sábato

Sábato libro a libro

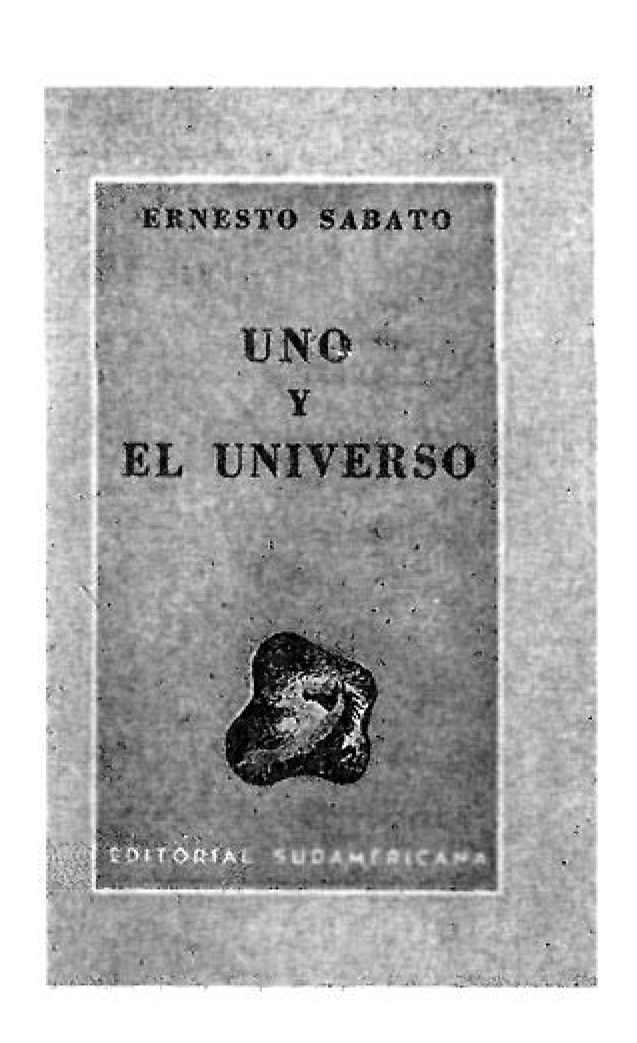
En el entorno de Sábato

Testimonios sobre Sábato

Anexos

Dibujo de cubierta: *Justo Barboza.*

EL UNIVERSO DE SABATO



LA COMPRENSION COMO FICCION

La contradicción es la condición cognoscitiva de Ernesto Sábato. El se figura —imagina— a la realidad para poder describirla mejor; y, al describirla, comprenderla. Sin embargo, la comprensión, en el escritor argentino, no es un entendimiento, un acto concertador de posturas discráticas, que minan en lo profundo las certidumbres, los estatutos del saber y las convenciones del actuar. La comprensión permanece siendo un estadio interlocutorio, empujado hasta la contradicción, con el propósito de recuperarlo precisamente en su extrema introducibilidad. Los personajes de su narración, en efecto, parece que se confabulan alternativamente con una especie de espíritu del mal y espíritu del bien sin someterse a una opción: se quedan como congelados en una empresa aparentemente falta de sentido. Parece que están oprimidos por una lenta oscilación que descompagina las creencias, las convicciones para aficionarse por fin a una de ellas, alternativa a todas las demás, pero tal que puede compenetrarlas.

Los personajes de la narrativa de Sábato tienen una relación o bien científica o bien misteriosófica con su autor. A diferencia de los personajes de los demás escritores, los de Sábato representan una por una sus pesadillas o sus fantasmas. Su dominio es dulce y cuenta por imágenes; su despreocupada observancia de las reglas del juego —del sentido común— los confirma como respetuosos de un acuerdo que parece haberse estipulado en otro lugar, en el mundo platónico, en la insatisfacción colectiva, en la compuesta realidad argentina, inocente y pecaminosa como todas las realidades fascinadas por una Atlántida dispersada e incompleta, que se hubiera podido realizar de haberse los personajes mantenido fieles al compromiso tomado cuando de la Tierra subieron al Edén. Sábato, como Julio Cortázar, está afligido por el fracaso de esta empresa ascensional, que los hombres hubieran podido realizar en Argentina de haber medido, como en el mito de la cueva de Platón, las sombras y tenido la constancia de anhelar la luz. Como el de Cortázar, el mundo de Sábato es

alusivo, mimético, multifacético: Argentina representa el nudo corredizo de la salvación o de la perdición. Todo, en la obra de Sábato, concurre a obnubilar los intelectos, incluso el bien: lo imprevisible del acaecer es connatural en los acontecimientos, ficciones, onomatopeyas de los verdaderos sucesos que se ocultan en las cosas y que los personajes persiguen y registran en todas partes, en los espacios mentales, en las libres reconstrucciones que hacen en París de Buenos Aires o en Buenos Aires de París. Falta en la geografía del escritor argentino —como ocurre con los verdaderos escritores argentinos— un sentimiento o una latencia de nacionalismo. El mundo como escenario, como circuito de ideas y de fantasmas, parece encontrar un intercambio, un bivio en la fantasía del argentino. Sus atributos conceptuales, sus aparentes o reales desconciertos mentales, la melancolía, la presunción de entender el mundo y la incoherencia en actuar para alcanzar una apreciable meta son factores relativos, faltos de inspiración, carga, significado: se doblan sobre sí mismos como interrogantes retóricos y desafían la consecuencialidad y la coherencia del gran concierto intelectual.

La Argentina literaria de Sábato es —podría decirse— una hemicránea dolencia, no una enfermedad endémica de la cultura europea y quizá una iniciación a la cultura americana. La estructura es tensa, insensible a cualquier concesión modal —como declara el escritor en *Abaddón, el exterminador* (1)— a todo hallazgo estratégico dirigido a prender la atención del lector más por las anomalías que por las normalidades. El escritor argentino piensa el mundo, medita sobre el mundo; está tan cogido por la intención de arriesgar, de hipotetizar un tipo de existencia inexistente, que no concede nada —o muy poco— a las modas, a los hallazgos formales. Sábato admite, con una pizca de polémica, que el conjunto de la obra de un escritor ya en sí contiene un estilo y, por consiguiente, una revolución formal. Pero la revolución formal involuntaria es síntoma de cansancio imaginativo, de flaqueza cognoscitiva, de pereza pura y simple. La obra condensa los humores, las atmósferas de un universo mental que envuelve al lector, le habilita para un ejercicio mental que es difícil de alcanzar con los instrumentos articifiales de los ideólogos de las estructuras y de los mecanismos predispuestos para la expresión y, por consiguiente, para la comunicación. Dios creó el mundo y lo llenó de signos, de la mimesis de otros mundos que el hombre puede (re) construir. El desafío de la inteligencia humana radica en el recorrido imaginario que el hombre puede hacer de la mecánica inventada por

(1) Trad. it.: *L'angelo degli abissi*, Rizzoli, Milán, 1979.

el Creador para soplar la creta y transformarla continuamente engañando a los observadores en una estasis encantada. El despertar del hombre parece coincidir con el sueño y después con el diseño de otro u otros mundos, escondidos o mimetizados en el que vivimos.

Las alucinaciones nocturnas, el deseo de un orden, la expectativa profética, la bíblica resistencia al mal representan los motivos conductores para interpretar —también desde el interior, o sea por obra del mismo autor— el universo literario de Sábato. El a veces parece complacerse de una biografía casi legendaria: el viaje de la pampa a la ciudad para los estudios secundarios; la adhesión al Partido Comunista y el afán revolucionario; el viaje de vuelta de una empresa inacabada —interrumpida por el sobresalto emotivo causado por la política estalinista, por el álgido convencionalismo del mal necesario— el vagar por París, la acción humanitaria de un bedel, los estudios de matemáticas y física, lo radical y lo rígido de las ficciones colectivas, el rechazo, la destrucción individual, la tentación literaria, la huida de las alucinaciones individuales *(El túnel)* y colectivas *(Sobre héroes y tumbas),* la purificación inacabada, la insatisfacción *(Abaddón, el exterminador),* la defensa de las posturas no concluidas, pero no comprometidas, la filogénesis del conocimiento, la depresión, la afiliación epicúrea, el redescubrimiento del mundo, la angustia, la acusación de misoneísmo dirigida a los dogmáticos, la casi ceguera, la oscuridad como preparación al desprendimiento o a la sola presencia concedida al hombre del año 2000, al hombre dominado, falto de cualquier defensa y ofensivo, aguerrido allende el límite de lo imaginario, ni caballero antiguo ni aun astronauta, terrorista, ateo, monofacético, casi afónico por tanto cantar.

La apariencia de lo real penetra en la obra de arte independientemente de las prejudiciales o de los propósitos del artista: la experiencia metafísica encuentra una repercusión en las páginas de un cuento que filtra un acontecimiento y lo compagina con otros que hubieran podido producirse de haber sido la habilidad (intuitiva, imaginativa, visual) del actor más profunda o perspicaz.

> ... Los seres humanos no pueden representar nunca las angustias metafísicas en el estado de puras ideas, sino que lo hacen encarnándolas, oscureciéndolas con sus sentimientos y pasiones. Los seres carnales son esencialmente misteriosos y se mueven por impulsos imprevisibles, aun para el mismo escritor que sirve de *intermediario* entre ese singular mundo irreal pero verdadero de la ficción y el lector que sigue el drama. Las ideas metafísicas se convierten así en problemas psicológicos, la soledad metafísica se transforma en el aislamiento de un hombre concreto en una ciu-

dad bien determinada, la desesperación metafísica se transforma en celos, y la novela o relato que estaba destinado a ilustrar aquel problema termina siendo el relato de una pasión y de un crimen (2).

El delito y la pasión parecen extinguir en *El túnel* el pensamiento sistemático, consecuente: el protagonista, Castel, persigue una idea —considerada, quizá sin razón, matriz, generadora de su universo mental, erótico, de ficción— y la convierte continuamente en emoción: María —la idea-madre perseguida— enfurece con esa actitud de claroscuro —relativista, dice Sábato— en la que se hunden las grandes estaciones del alma, la epopeya del sueño, las vibraciones arcaicas, los sedimentos profundos del ser. *El túnel*, en efecto, es la novela de la ambigüedad, perseguida en la única dimensión expresable, en el comportamiento silencioso, críptico, alusivo. El enigma que personifica el «alrededor» de Castel es inmotivado: sirve para indicar la frecuencia para los que no se reconocen en una situación que objetivamente los sobrepasa.

El «alrededor» de Castel representa la conciencia colectiva que repercute por flujos destrozantes en el continuo relato por imágenes del narrador: el yo que relata nunca se oculta, está alerta, permite a los personajes sumergirse en lo profundo y explorar los océanos legamosos de su yo.

> Hundidos en el precario rincón del universo que nos ha tocado en suerte, intentamos comunicarnos con otros fragmentos semejantes, pues la soledad de los espacios ilimitados nos aterra. A través de abismos insondables, tendemos temblorosos los puentes, nos transmitimos palabras sueltas y gritos significativos, gestos de esperanza o desesperación. Y alguien como yo, un alma que siente y piensa y sufre como yo, alguien que también está pugnando por comunicarse, tratando de entender mis mensajes cifrados, también se arriesga a través de frágiles puentes o en tambaleantes embarcaciones a través del océano tumultuoso y oscuro (3).

El contrafuerte representativo del yo es la Nada, la absurda determinación de lo Vacío en una realidad —la argentina— aparentemente ilimitada. La paráfrasis de la *estancia* (del estar) es la pampa, una inmensa estasis meditativa para el enredo de pensamientos infinitos.

> Y así como las tres religiones occidentales surgieron en solitarios hombres enfrentados con el desierto, en nuestro país comenzó

---

(2) Ernesto Sábato: *El escritor y sus fantasmas*, Aguilar, Buenos Aires, 1967, p. 14.
(3) *Ibídem*, p. 15.

> a desarrollarse ese temperamento meditativo que tipificaría luego el gaucho de nuestra estepa, en medio de esa metáfora de la Nada y de lo Absoluto que es la llanura sin límites ni atributos (4).

Un sentimiento de finitud y transitoriedad que predispone el gran mundo ciudadano, la Buenos Aires nocturna y mefistofélica, en la que la urdimbre de los pensamientos individuales se confunde con las alucinaciones colectivas. La realidad política, en efecto, se «vislumbra» por la narración de Sábato como una pesadilla.

> Ya en el *Facundo*, escrito a mediados del siglo pasado, se advierte ese terror cósmico al espacio; mucho de la fobia nocturna infantil que Sarmiento manifiesta contra el desierto y la barbarie no es otra cosa que la expresión de los sentimientos que experimenta un hombre cuando en medio de lo desconocido y las tinieblas busca la seguridad de la Cueva. *La Civilización (que él escribía así, con mayúsculas)* la proporcionaba el Orden, el Sistema, la Seguridad ante la Nada y la oscuridd primigenia. Buscaba en la ciencia positiva, en la fuerza material de la locomotora, en la rápida comunicación del telégrafo, la (candorosa) defensa contra los demonios que de noche surgían en lo más profundo de su alma americana. *Facundo* es la biografía de un caudillo feudal, en quien él personifica la Barbarie. Y con violenta genialidad, pero con pueril astucia, proyecta contra ese *álter ego* los exorcismos que en rigor están destinados a su propia alma poseída por los demonios (5).

La congoja de los argentinos procede de los inmensos espacios vacíos, de la melancolía ciudadana, de ese sentimiento de la catástrofe que es la llave evocadora de los cantares y de los bailes. Sentirse en el confín de una cultura y estar, al mismo tiempo, presentes, produce perturbaciones colectivas que se descargan en la inquietud individual, en el ditirambo de un pensador desviado por sus mismos pensamientos y por los que considera ser los acontecimientos, las ocasiones de la existencia. También el tango es la manifestación de una ocasión evocada pero no cumplida: expresa una atmósfera rasante, tangencial a la vida.

> Cierto es que surgió en el lenocinio, pero ese mismo hecho ya nos debe hacer sospechar que debe ser algo así como su reverso, pues la creación artística es un acto casi invariablemente antagónico, un acto de fuga o de rebeldía. Se crea lo que no se tiene, *lo que en cierto modo es objeto de nuestra ansiedad y de nuestra* esperanza, lo que mágicamente nos permite evadirnos de la dura

---

(4) Ernesto Sábato: *La cultura en la encrucijada nacional*, Crisis, Buenos Aires, 1973, p. 80.

(5) *Ivi*.

realidad cotidiana. Y en esto el arte se parece al sueño. Sólo una raza de hombres apasionados y carnales como los griegos podía inventar la filosofía platónica, una filosofía que recomienda desconfiar del cuerpo y de sus pasiones (6).

Un desconcierto emotivo dirige, por tanto, el vaticinio del orden: el tumulto de las pasiones se encauza en un canal expresivo que se configura como un momento exaltante de socialidad.

La exaltación, la adhesión a un *cliché* hacen de fondo al mito de la atracción, del amor, de la soledad.

> El cuerpo del Otro es un simple objeto, y el solo contacto con la materia no permite trascender los límites de la soledad. Motivo por el cual el puro acto sexual es doblemente triste, ya que no sólo deja al hombre en su soledad inicial, sino que la agrava y ensombrece con la frustración del intento (7).

El machismo como complejo de inferioridad o de impotencia atenúa las durezas de la ausencia del principio de la realidad. La inmisión obligada de inmigrantes en una tierra sin orillas y casi sin fronteras engendra un sentido de extrañeza que se reprime con un acto elemental (sexual) de dominio. El tango cuenta la epopeya del dominio a partir de la angustiosa visión de individuos aislados proyectados por un gigante enflaquecido sobre un escenario destinado a permanecer impenetrable o desconocido. El actor parece celar; de hecho, es circunspecto. Su melancolía brota de causas indecibles, lejanas e imprecisas como el deseo de vivir, imaginar y exaltarse:

> Sus reacciones tienen mucho de la histérica violencia de ciertos tímidos. Y cuando infiere sus insultos o sus cachetadas a la mujer, seguramente experimenta un oscuro sentimiento de culpa. El resentimiento contra los otros es el aspecto externo del rencor contra su propio yo. Tiene, en suma, ese descontento, ese malhumor, esa vaga acritud, esa indefinida y latente bronca contra todo y contra todos que es casi la quintaesencia del argentino medio. Todo esto hace del tango una danza introvertida y hasta introspectiva: un pensamiento triste que se baila (8).

La dramaticidad metafísica del tango radica en la inconciliabilidad del emigrante con la desolación de las landas solitarias, con el *desencanto* que precede la época del éxito. El tango reduce a proporciones infinitesimales —no íntimas— las premoniciones del reino (del pecado y) del embrutecimiento social.

---

(6) Ernesto Sábato: *Tango. Discusión y clave*, Losada, Buenos Aires, 1965, p. 14.
(7) *Ibidem*, p. 15.
(8) *Ibidem*, p. 16.

La interpretación, en Sábato, es casi siempre un «descenso al misterio primordial de la condición humana», un descenso a nuestro propio infierno. El monólogo interior representa, por tanto, un ejercicio tendente a aplazar o amplificar los dilemas en los que se agitan los seres humanos. La existencia es representada así como una ilusión suprema, que la escritura, la aptitud a la conciencia —extendida hasta los acodos de lo inútil o lo insignificante— traduce a drama. La apología del drama amplifica, por su parte, los tonos, las dimensiones del drama mismo y los asimila a la fantasía, a la atracción ejercida por la huida (real o imaginaria) sobre los seres humanos. La escritura hace crecer los perfiles de las cosas, las funde, las aísla en un diseño que puede encontrar o no una referencia concreta en las contribuciones de la ciencia (de la inventiva) y de la técnica (de los sistemas de aplicación). Lo fragmentario de la experiencia priva en la proyectualidad engañosa de esos puntos de referencia (Dios, la Nada) de los que se derivan las convicciones y las creencias. Lo absurdo es el dominio de la indecisión: todo es posible, todo se puede cumplir o se puede reenviar a una dimensión conceptualmente improponible. La escritura tiene la tarea de registrar estos actos inacabados del hombre, de connotar los desconciertos y los desequilibrios (psíquicos y sociales) y de interconexionarlos con aquellas centrales de emisión de energía, que son los yo confusos y solitarios, para delinear un Universo falto de las divisiones y de las sucesiones corrientes.

> A través de abismos insondables tendemos temblorosos los puentes, nos transmitimos palabras sueltas y gritos significativos, gestos de esperanza o de desesperación. Y alguien como yo, un alma que siente y piensa y sufre como yo, alguien que también está pugnando por comunicarse, tratando de entender mis mensajes cifrados, también se arriesga a través de frágiles puentes o en tambaleantes embarcaciones a través del océano tumultuoso y oscuro (9).

La escritura, para Sábato, representa el sustituto inorgánico de la sagrada representación: la conciencia del mal, como oscuridad o ceguera del conocimiento, parece favorecer lo absurdo del conocer y del actuar. Cuanto más hunde el ser su mirada en lo secreto del cosmos, tanto más sufre, se debate en pensamientos acongojados sobre la causalidad y repetitividad de las cosas. En Sábato parece afianzarse la convicción de que sólo la escritura —la narración— consigue hacer explícito el conflicto latente en toda conciencia sobre la oportunidad de adherirse o no a las convenciones, de vivir las ilusiones,

(9) Ernesto Sábato: *El escritor y sus fantasmas*, cit. p. 15.

de creer en las expectativas. El Universo interior, sobrentendido o escondido, parece una Atlántida dispersa en un océano tempestuoso: el hombre tiene la sensación de no poder hacer mucho contra los acontecimientos, los espejismos y las lisonjas de la renunciación, de la ataraxia. La Atlántida probablemente se ha dispersado en la imaginación nocturna de la humanidad y de vez en cuando aparece en la superficie como un reproche o una meta que es difícil de alcanzar.

El temor parece estar demonologizado por la obsesión. La obra narrativa de Sábato se convierte en algunas partes en un cuadro clínico, en una alegoría del mal oscuro que todos padecen y tienen en común. La comprensión se convierte en complicidad, necesidad de expiación y expectativa. Curarse completamente de la enfermedad que oprime a la humanidad —más bien que atravesarla— es casi imposible y hasta indeseable. En el dolor la humanidad inventa un código alternativo (y persistente) respecto al utilizado en la llamada normalidad. Los hombres en la vida diaria se enfrentan, se afligen y se suprimen recíprocamente. Están oprimidos por las inclinaciones de la estirpe de Caín: el mal necesario ilusiona sobre la necesidad —si no sobre la oportunidad— de acciones definitivas. Pero el verdadero complejo de culpa empieza antes de que se cumpla la tragedia, cuando el homicida —el fratricida— se prepara a subir a la escena del drama, cuando derribando la cortina de sus pensamientos (casi partiendo las neblinas de un país inexistente) presenta opiniones, arriesga principios regidores, matrices neurálgicas de actos inconsiderados y necesarios. La necesidad se tiñe de sangre; la vocación al martirio se connota de pensamientos disolutos, de invocaciones. La pasión se convierte así, no en una incursión en la realidad, sino en una espera: una espera meditativa, que explora los sentimientos, las actitudes, los acondicionamientos de los potenciales cómplices o adversarios. La complicidad del cautivo con una idea aparentemente inadmisible actúa como línea de división entre lo lícito y lo ilícito, de ilusorio que aspira a convertirse en concreto. Sábato aspira a configurar —representar con figuraciones— el tortuoso itinerario de las ideas y el complejo origen de los acontecimientos que parecen afectar a los actores en el estado de conciencia. En efecto, la extrañeza de los seres respecto a los acontecimientos constituye el mal: lo que ocurre, aunque imprevisto, es parte del mismo (acongojado) magma de la subconciencia.

> Así, al volver el hombre del siglo XX la mirada hacia un mundo hasta ese momento casi desconocido, como es el subconsciente, era inevitable y legítimo el empleo del monólogo interior. La novela de hoy se propone fundamentalmente una indagación del

> [illegible] y para lograrlo el escritor debe recurrir a todos los instrumentos que se lo permitan, sin que le preocupen la coherencia y la unicidad, empleando a veces un microscopio y otras veces un aeroplano (10).

La ambigüedad y la incoherencia no se pueden configurar, para Sábato, como categorías aisladas: son el resultado de factores difícilmente comparables como el mundo de lo visible y el de lo invisible y los instrumentos (las técnicas) de recogida e introspección. Quizá por su preparación científica, es uno de los pocos escritores contemporáneos que sabe dar un significado positivo de la incoherencia y de la ambigüedad: no se puede perseguir una (unitaria) concepción del mundo sin aceptar las infinitas diversidades con que se connota. El ente infinitesimal —como se delinea por la física contemporánea— se sustrae a toda finalidad preestablecida aunque, por extrapolación conceptual, se le puede considerar como componente de la realidad (concreta) en la que los hombres de nuestro tiempo se abandonan a ejercitaciones casi faltas de sentido.

La ambigüedad y la introversión encuentran una equivalencia en lo híbrido de la cultura, especialmente la americana. América es fuente de inspiración para nuevas experiencias sociales.

> El hombre existe rodeado por una sociedad, inmerso en una sociedad, sufriendo en una sociedad, luchando o escondiéndose en una sociedad. No ya sus actitudes voluntarias y vigilantes son la consecuencia de ese comercio perpetuo con el mundo que lo rodea: hasta sus sueños y pesadillas están producidos por ese comercio. Los sentimientos de ese caballero, por egoísta y misántropo que sea, ¿qué pueden ser, de dónde pueden surgir sino de su situación en ese mundo en que vive? Desde este punto de vista la novela más extremadamente subjetiva es «social», y de una manera más o menos tortuosa o sutil nos da un testimonio sobre el universo en que su personaje vive (11).

La socialidad, por consiguiente, no es (sólo) una condición externa, un enredo de relaciones visibles y regulables con normas y leyes, sino una postura interior que en el hombre aun no se habría desarrollado mucho. Los desconciertos, las turbaciones individuales se derivan de la vocación para la socialidad y de la tentación de rechazarla. El hombre se siente implicado en la realidad y por la realidad, pero no resuelto, no definido por el conjunto de factores que la connotan. De aquí la fantasía, la creatividad (artística), el rigor (científico), las tentativas pragmáticas de instalación, de organizar la vida colectiva. Esta

(10) *Ibídem*, p. 23.
(11) *Ibídem*, p. 31.

concurrencia de circunstancias confiere al sistema social un nivel cada vez más elevado de complejidad y un tono cada vez más despreocupado al investigador social (sea artista o científico). En este ámbito conceptual, en efecto, el tradicional dualismo de la cultura humanística y de la científica (pretextualmente individualizado por B. Shnow) no es admisible por hipótesis: el conocimiento nace de una instintiva defensa de la persona que (empero) considera conveniente unirse (aliarse) con otras a efectos de influir en el metabolismo del Universo en beneficio propio (o en el que considera tal).

El recurso a ideas-eje, a claves de lectura del curso de las cosas que las sustraen a la inseguridad más evidente y superficial, caracteriza la metafísica latinoamericana. El miedo a vivir en un continente lunar—que no tiene referencias históricas traducibles al lenguaje contemporáneo, sino intemperies mentales caracterizadas por signos casi indescifrables— suscita y justifica el «pronunciamiento metafísico» de los escritores.

> Pues si el problema metafísico central del hombre es su transitoriedad, aquí somos más transitorios y efímeros que en París o en Roma, vivimos como en un campamento en medio de un terremoto y ni siquiera sentimos ese simulacro de la eternidad que allá está constituido por una tradición milenaria, y por esa metáfora de la eternidad que son las piedras ennegrecidas de sus templos y sus monumentos milenarios (12).

La metafísica, para Sábato, se confirma como una referencia del espíritu creativo del hombre, que necesita descubrir en los acontecimientos una causa para predisponerse a modificarlos. La metafísica como metáfora del vacío absoluto se convierte en una categoría compensativa y explicativa de algunos acontecimientos naturales que luego la ciencia intentará homologar al conocimiento.

En esta obra de exploración de las actitudes cognoscitivas de los hombres se inserta la actividad estética, aun cuando roza el preciosismo como ocurre con Jorge Luis Borges. No es que a Borges se lo pueda clasificar de escritor preciosista, pero seguramente se percibe en su obra la búsqueda de algo que, diríamos, se sustrae a la observación común y, por tanto, recobra acontecimientos infinitésimos, cuya importancia no puede evaluarse con los parámetros acostumbrados.

> Yo inventé un sofisma, es este —dice Borges durante una conversación con Sábato—: Estoy por ejemplo en un décimo piso, entonces yo me arrojo. En el momento en que caigo tengo que olvidarme de mi pasado, seguramente provocado por el vértigo

(12) *Ibídem*, p. 39.

Santos Lugares, 27 de setiembre

Queridos amigos: me piden ustedes una página manuscrita, lo que para mí significa un esfuerzo tremendo como consecuencia de mis lesiones en la retina de los dos ojos; excúsenme, pues, que apenas escriba estas pocas líneas. Por otra parte, toda mi obra la he escrito a máquina, ya que mi letra es muy pequeña y casi ilegible, aun para mí mismo.

Les estoy profundamente agradecido por este número de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS, que con tanta generosidad han preparado. Es un testimonio de afecto que me ayuda mucho después de tantos años de lucha en esta patria tan triste, tan desangrada, tan rota por el odio y la desesperanza.

Con un fraterno abrazo

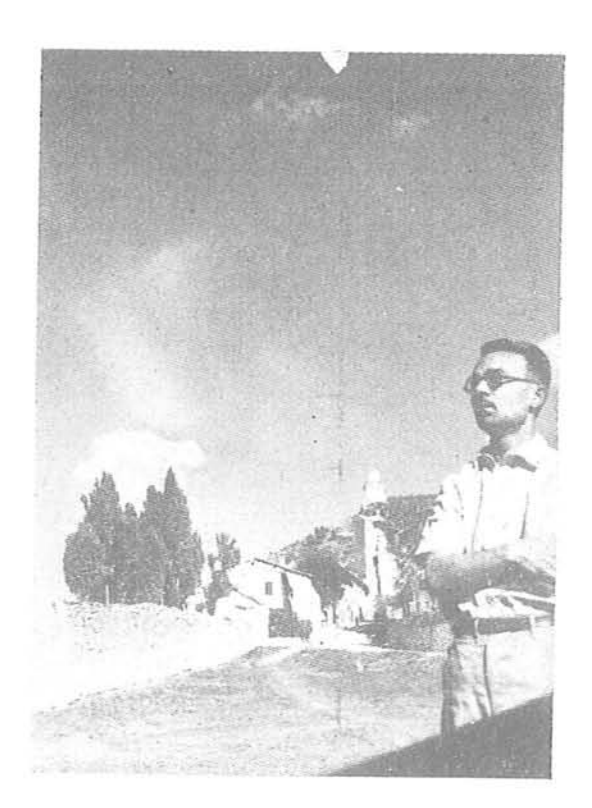
E. Sábato



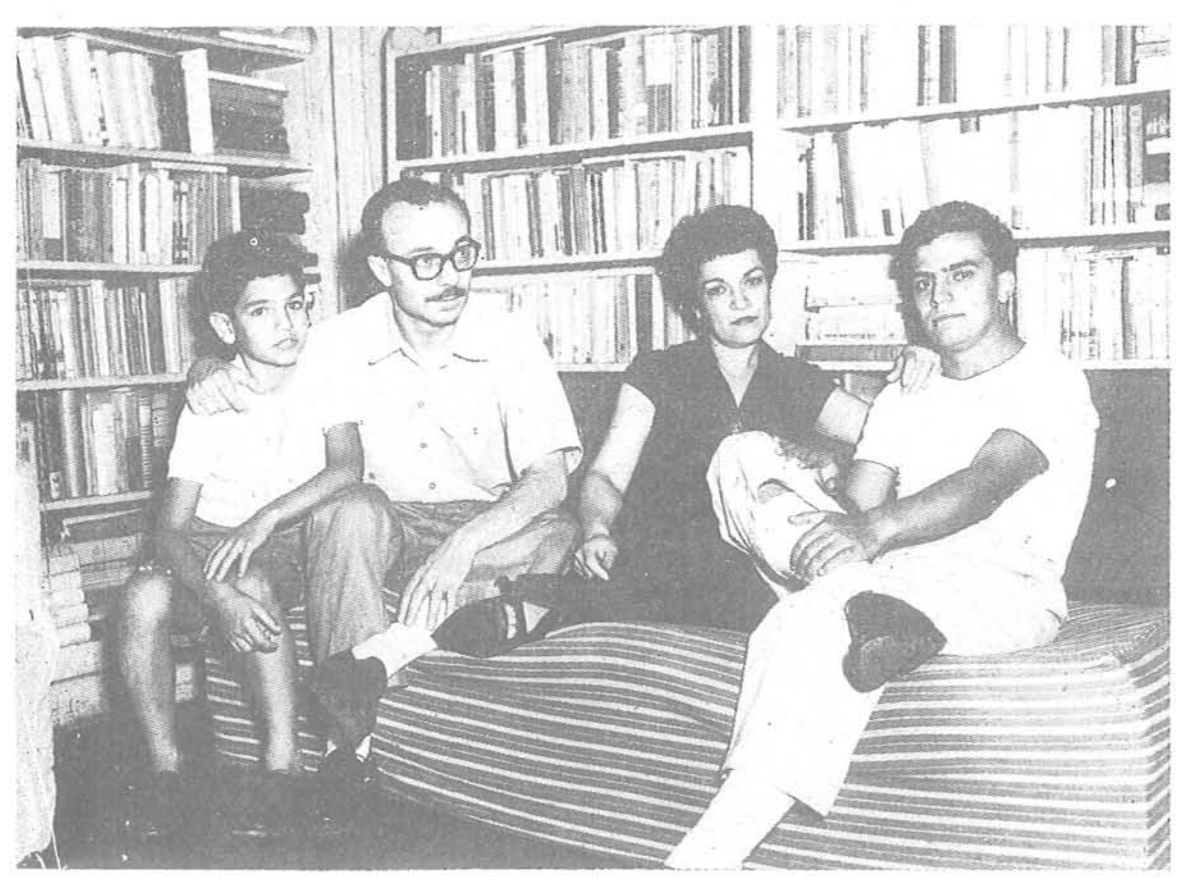
Ernesto Sábato a los doce años (a la derecha), con su madre y hermanos



Matilde Sábato en 1940. Al fondo, un cuadro de Oscar Domínguez



Ernesto Sábato en Asís, Italia (1947)



Con Matilde y sus hijos (1956)



Ernesto Sábato en el lago Huechulafquen, en la Patagonia argentina



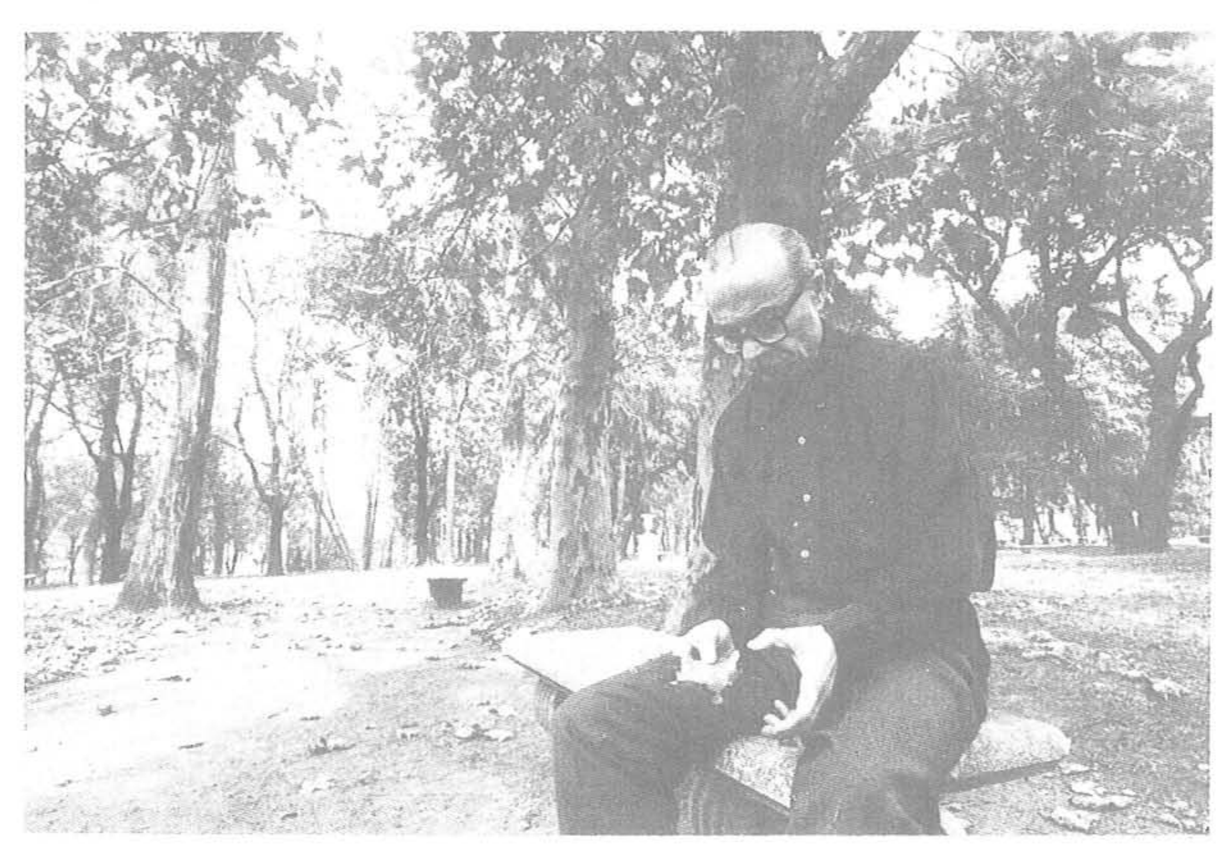
Con Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares (1955)



Con Graham Greene y la hija de Jules Supervielle (París, 1965)



Con Andrey Wajda, en Polonia



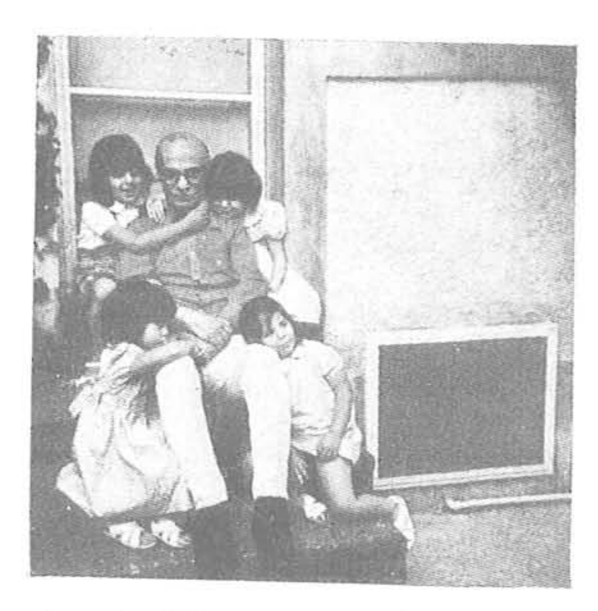
Ernesto Sábato en el parque Lezama, de Buenos Aires



Frente a la casa de Hipólito Irigoyen, esquina Virrey Liniers, en Buenos Aires



Ernesto Sábato y Nathalie Sarrante (París, 1970)



Ernesto Sábato con sus nietos (1976)



Junto a la tumba de Hölderlin (Tubinga, 1977)



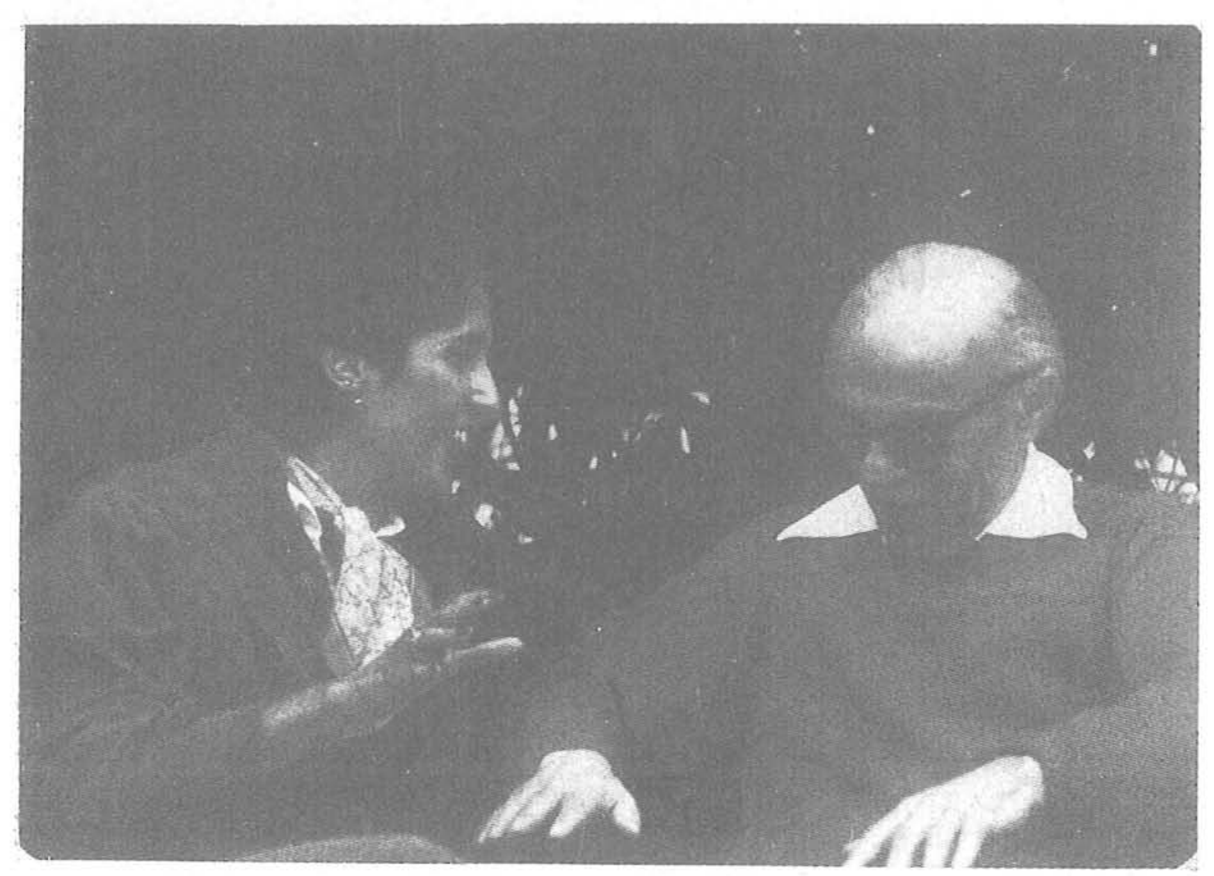
Con Leopoldo Marechal



Sábato y Borges en un café de Buenos Aires (1978)



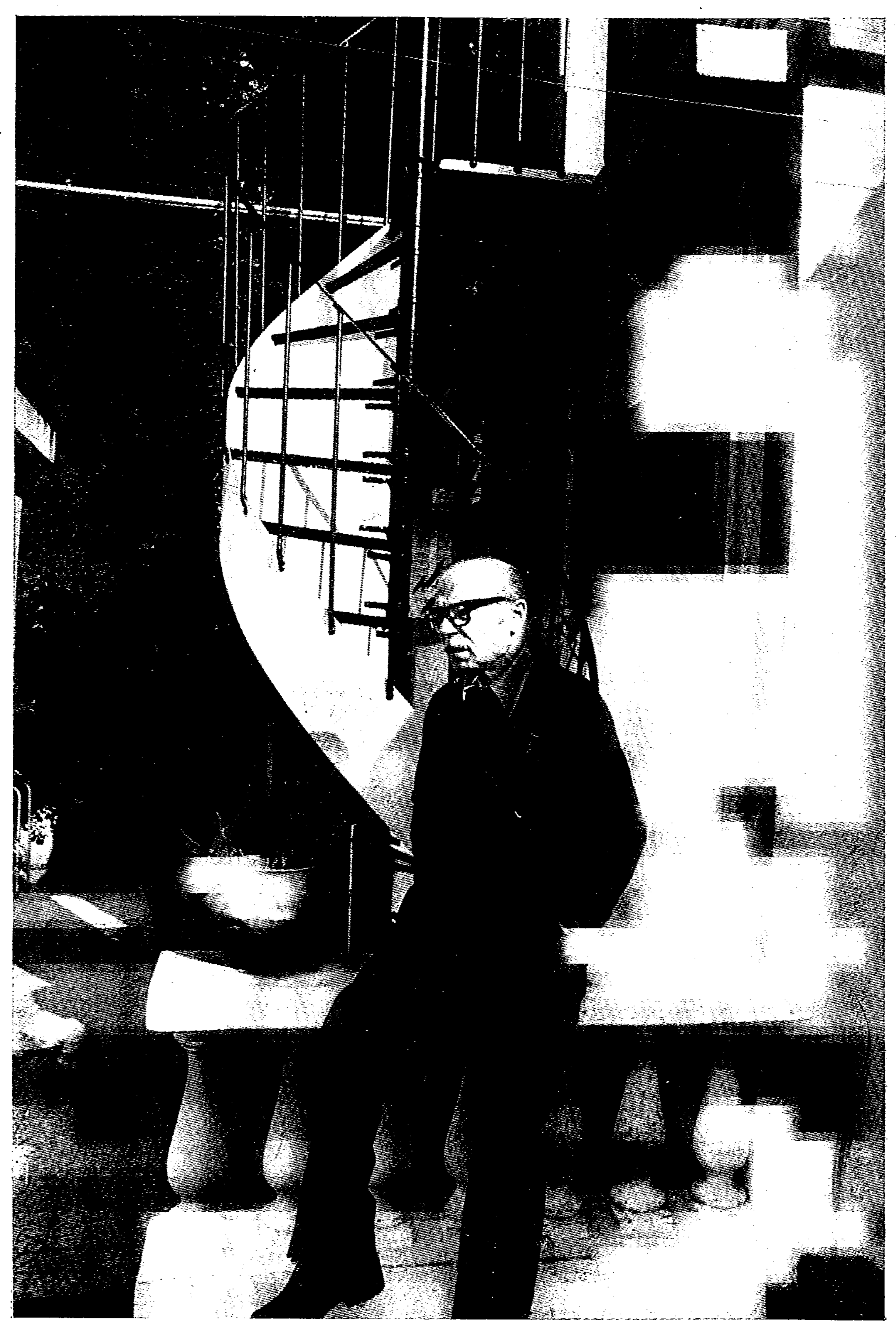
Ernesto Sábato con el automovilista Juan Manuel Fangio (1980)



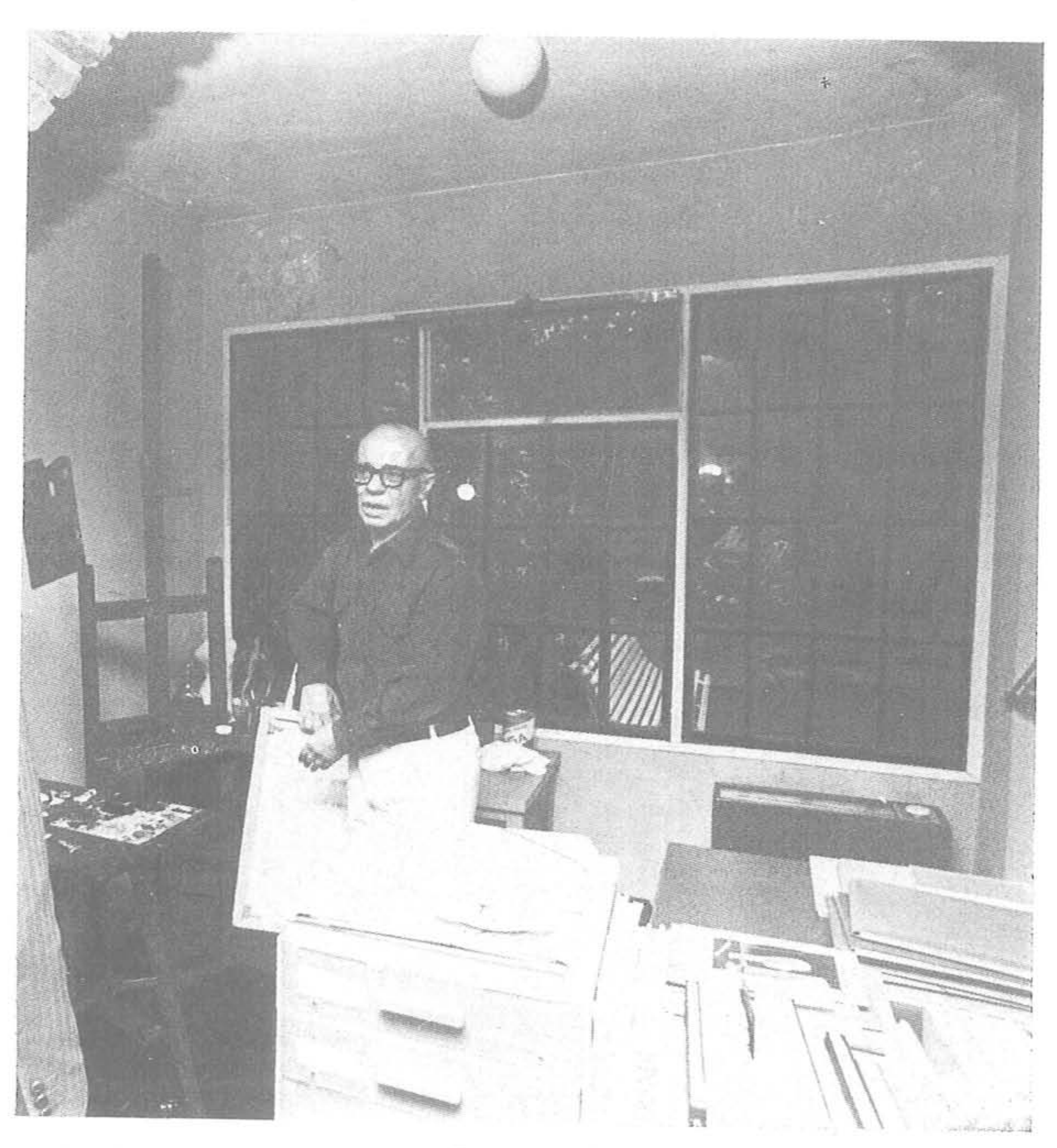
Ernesto Sábato con Joan Báez (Buenos Aires, 1981)



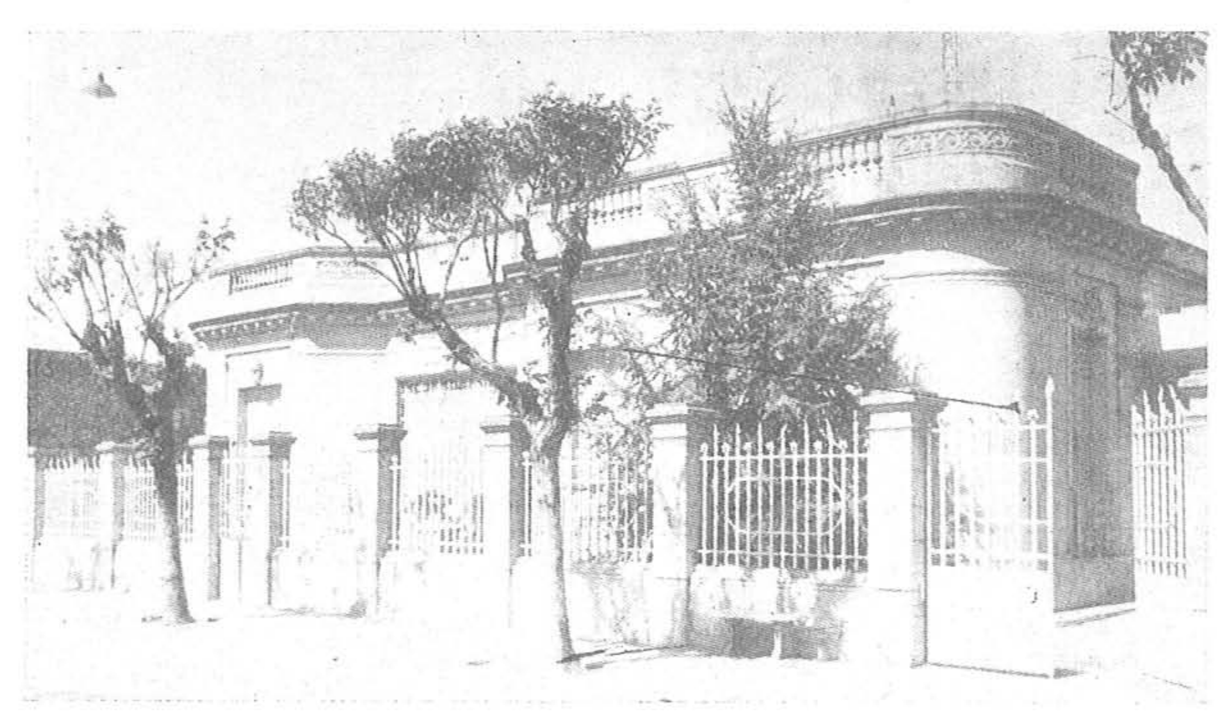
Ernesto Sábato con Jaime Delgado y Luis Rosales, en Madrid (1977)



Sábato en su casa de «Santos Lugares» (1981)



Ernesto Sábato en su taller de pintura (1982)



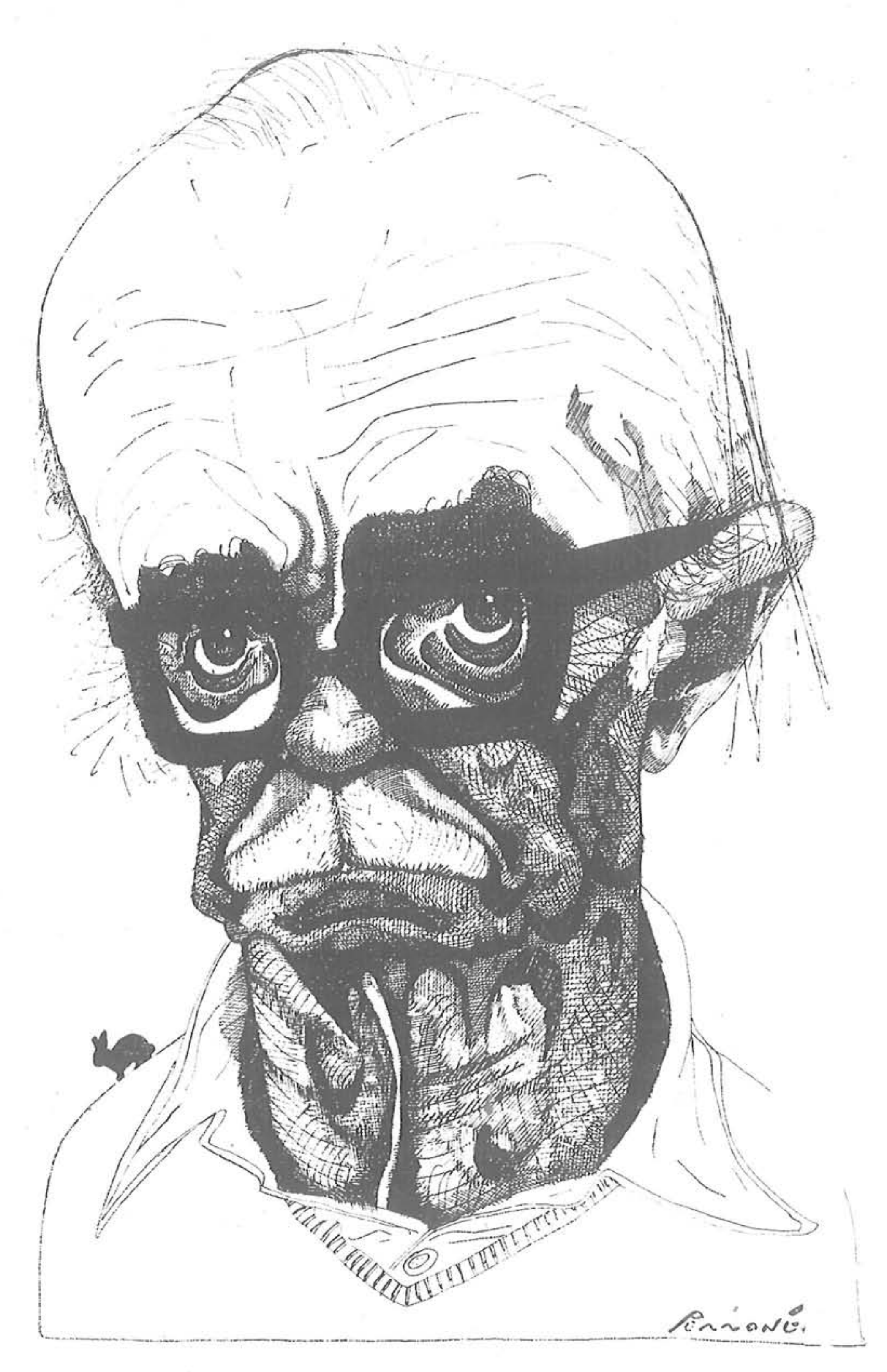
La casa de los Sábato en la ciudad de Rojas (1923)



La casa de los Sábato en «Santos Lugares»



Caricatura de Perrone



Caricatura de Perrone

de la caída. Entonces ese momento no es para mí siguiente al momento en que he tomado la decisión con usted, pero yo no sé si me he suicidado o no. Claro que seguramente que no, porque ahora estoy aquí (13).

A diferencia de Sábato que cree en lo excepcional de la existencia, Borges con estilo demonologizador, intenta convertir en normal lo increíble; y esto, no es que ocurre porque no sabe que esta manera no tradicional de considerar la vida supone un acuerdo previo (una especie de neopicureísmo) entre los exegetas o los adeptos. Para Sábato, la ironía, si es que se la debe considerar necesaria, no tiene más fin que el de aliviar la tensión del drama; para Borges, la paradoja lo es todo, actúa como defensa ante lo cotidiano. Para Sábato, la narrativa es una penosa elaboración estilística tendiente a alcanzar efectos concretos (cognoscitivos); para Borges, la escritura es el resultado de una actitud de elegancia respecto a la vida. Según Sábato no se podría vivir sin literatura, sin sistemas justificativos de los pensamientos, de las opciones de todos los días; según Borges, se viviría mejor. Para uno, el encanto está en el signo; para el otro en la contracción del signo hasta reducirse a un sedimento de la imagen y luego a la confusión de la misma.

Para Sábato la literatura lúdica —que incluiría, en cierta medida, también la obra de Borges— hace de antídoto a la literatura problemática, sobre todo en las épocas en las que el proceso de transformación se realiza con implicación (moral e ideológica). El intenta, por tanto, justificar de forma positiva la evasión literaria de Borges para reinsertar los juegos de la fantasía en el conjunto oportunamente predispuesto por la historia. El contenido exegético, que Sábato halla también en la obra lúdica, constituye una profilaxis para el desarrollo ulterior del conocimiento. La cultura en positivo puede experimentar unas pausas, pero siempre aparentes; en efecto, el hombre no puede concederse unas libertades tan grandes que se excedan en el juego. El juego, para Sábato, es una aptitud totalmente absorbida por la edad de la inocencia. Lo vago de las sensaciones no justifica la llegada del *homo ludens;* si éste aparece en la superficie histórica, si adquiere las características de un cantor es sólo para turbar con más fuerza las conciencias con el fin de inducirlas a reflexionar por reacción. Borges parece desafiar como un déspota las construcciones soñolientas del hombre; Sábato está comprometido en defenderlas con la sagacidad del artesano, que no puede permitirse destruir lo que ha ido construyendo con empeño y fatiga.

---

(13) Jorge Luis Borges-Ernesto Sábato: *Diálogos,* Emecé, Buenos Aires, 1976, pp. 172-173.

> No hay otra manera de alcanzar la eternidad que ahondando en el instante, ni otra forma de llegar a la universalidad que a través de la propia circunstancia: el hoy y aquí. La tarea del escritor sería la de entrever los valores eternos que están implicados en el drama social y político de su tiempo y lugar... Vivir es estar en el mundo, en un mundo determinado, en una condición histórica, en una circunstancia que no podemos eludir. Y que *no debemos eludir,* si pretendemos hacer un arte verdadero (14).

El artista como testigo de su época debe alcanzar, según Sábato, el martirologio, debe ahondar su mirada despiadada e implacablemente en la realidad: es la profundidad de la investigación que dimidia, ensalza la empresa. En este sentido, *El proceso* de Franz Kafka constituye un modelo, una obra divinatoria y al mismo tiempo propedéutica para el conocimiento del tiempo presente. Las ideas en el estado puro son impensables, pero el conocimiento hace continuamente referencia a estos auxilios anecdóticos para comprender los dobleces y las contradicciones de la realidad.

> El escritor de nuestro tiempo debe ahondar en la realidad. Y si viaja debe ser para ahondar, paradojalmente, en el lugar y en los seres de su propio rincón. Lo otro es cosa de frívolos, de meros cronistas, de *snobs.* Viajar, sí: pero para ver con perspectiva su propio mundo, y para ahondar en él; pues así como el conocimiento de uno mismo pasa por los demás, sólo podemos indagar y conocer a fondo nuestra patria conociendo las que no nos pertenecen (15).

La ficción de la escritura sirve para representar exteriormente el enredo de las raíces, la peculiaridad del punto de observación individual.

La narrativa contemporánea —según Sábato— encuentra sus raíces más propias en el romanticismo, entendido como «misticismo profano» por el innegable deseo del hombre de manifestar su fantasía, su emoción creadoras. Una actitud que remite a Leonardo de Vinci, nacido en una época empresarial, mercantil, en la que los intereses prácticos no consiguen apagar las aspiraciones a entender la urdimbre del Universo. Leonardo representa la figura más dramática del mundo moderno pues se propone utilizar la razón para investigar el continente subterráneo e impreciso de los pensamientos y de las congojas del hombre. Aspira a hacer evidente e intelegible lo que es indescifrable y contradictorio. Leonardo parece luchar contra la tecnolatría que influirá de forma nefasta en el hombre de la razón y de la acción.

---

(14) Ernesto Sábato: *El escritor y sus fantasmas,* cit., p. 42.
(15) *Ibídem,* pp. 50-51.

> El Renacimiento produjo tres paradojas: fue un movimiento individualista que condujo a la masificación; fue un movimiento naturalista que terminó en la máquina; y, en fin, fue un humanismo que desembocó en la deshumanización (16).

Un proceso promovido por dos fuerzas telúricas: la convención de pacto del Estado (la razón) y la economía financiera (el dinero).

> Con su ayuda, el hombre conquistó el poder secular, pero (y ahí está la raíz de esa triple paradoja) la conquista se hizo a costa de la abstracción: desde la palanca hasta el logaritmo, desde el lingote de oro hasta el *clearing,* la historia del creciente dominio sobre el universo ha sido la historia de sucesivas y cada vez más vastas abstracciones. La economía moderna y la ciencia positiva son las dos caras de una misma realidad desposeída de atributos concretos, de una fantasmagoría matemática de la que también, y esto es lo más terrible, forma parte el hombre; pero no el hombre concreto, sino el hombre-masa, ese extraño ser que aún mantiene su aspecto humano pero que en rigor es el engranaje de una gigantesca maquinaria anónima (17).

La secularización del hombre acarrea la violación de la naturaleza y la transformación de la misma: él no acepta el secreto y propugna ostentosamente una filosofía de lo evidente, de lo manifiesto. La abstracción se alía con la reductividad, se convierte en una lucha contra la complejidad y la ambigüedad: el *animal instrumentificum* rechaza las ficciones, las alegorías de la realidad para asemejarla a un laboratorio. El principio de la construcción en serie para el hombre-masa supone necesariamente la adhesión al anonimato: el mismo hombre es un experimento que se puede programar y realizar a través del empleo de idóneas técnicas operativas. A Dios se le considera una congestión de factores que se pueden individuar y diferenciar como todos los demás componentes orgánicos de la naturaleza. El hombre ya no piensa en la eternidad y encuentra consuelo en la desesperante realidad efectiva: las mismas contradicciones faltan de sentido y no suscitan inquietudes ni recelos. La actitud fabril modela la vista, el oído, el olfato del hombre.

> Piero della Francesca, inventor de la geometría descriptiva, introduce la perspectiva en la pintura. Así también aparece la proporción. El intercambio comercial con el Oriente facilita el retorno de las ideas pitagóricas, y el misticismo numerológico celebra un matrimonio de conveniencia con el de los florines. Nada muestra mejor el espíritu de aquel tiempo que la obra de Luca Pa-

---

(16) *Ibidem,* p. 55.
(17) *Ivi.*

cioli, donde encontramos desde consideraciones místicas sobre las proporciones del cuerpo humano hasta las leyes de la contabilidad por partida doble (18).

Pero es la emoción la que no se consigue aprehender en un sistema formal y cuantitativo: se sustrae a la instrumentación utilizada para reducir el desorden del Universo en el ordenamiento conjeturado como funcional para las necesidades primarias del hombre.

Paradójicamente, la ciencia —inspirada en cánones racionalistas— tiende a satisfacer las necesidades primarias del hombre; y el arte —animado por la emoción— a satisfacer sus necesidades secundarias (aunque, al manifestarse como expresiones de la condición vital de los seres, sean éstas últimas las que preceden las primeras). El número, que nace en el clima misteriosófico de los pitagóricos casi expresando las infinitas posibilidades que las sugestiones emotivas delinean en el estado de *trance* o de abandono onírico, se convierte en un elemento de la señalización universal: sirve para connotar las sucesiones y las apropiaciones.

> Los medios se transforman en fines. El reloj, que surgió para ayudar a este hombre moderno, se convierte en un instrumento para torturarlo. Antes, cuando se sentía hambre, se lo consultaba para ver qué hora era; ahora se lo consulta para saber si se tiene hambre (19).

La comprensión para la naturaleza se substituye por el hombre-masa por la admiración o por el fetichismo para los datos (los resultados) de la ciencia y de la técnica: el irracionalismo moderno sufre las consecuencias de una expectativa desengañada (el resultado de la actividad del conocer) y del rechazo del principio de la realidad, ya que es improponible a nivel de pura y simple defensa de la *couche vitale.*

> Y mientras más imponente es la torre del conocimiento y más temible el poder allí guardado, más insignificante va siendo ese hombrecito de la calle, más incierta su soledad, más oscuro su destino en la gran civilización tecnolátrica (20).

En una naturaleza considerada fuente de energía necesaria para producir objetos, el Superestado (el *Leviatán)* que actúa con extremada abstracción entre distintas (pero no necesariamente) opuestas emociones, confía en lo intercambiable de los sujetos, en el artificio (mental y material) con el que se pueden calcular y evaluar:

---

(18) *Ibídem*, pp. 57-58.
(19) *Ibídem*, p. 62.
(20) *Ibídem*, p. 63.

> Y, en el mejor de los casos, ya que es imposible suprimir esos rasgos sentimentales los estandardizará: colectivizará los deseos, masificará los instintos y gustos. Para eso dispone del periodismo, de la radio, del cine y de la televisión. Y al salir de las fábricas y de las oficinas, en que son esclavos de la máquina o del número, entran en el reino ilusorio creado por otras máquinas que fabrican sueños (21).

El protagonista del mundo moderno es el burgués, un personaje que convierte el método sistemático de la edad media en un criterio utilitario y profanador. El postula un humanismo con preocupaciones prácticas, tendentes a conseguir fines particulares. A una visión planetaria y escatológica se opone una concepción individualista y mistificadora: el bien se identifica, en perspectiva, con el egoísmo; y el sentido de adaptación con el conformismo. La actitud antidogmática del burgués oculta —y ni siquiera muy astutamente— un espíritu competitivo que alimentará —y, bajo ciertos aspectos, justificará— el atropello (entre clases, grupos, naciones, estados).

> La disociación entre lo eterno y lo perecedero es más profunda en los países germánicos, porque Italia era un país antiguo y el elemento pagano subyacía entre sus ruinas. La irrupción gótica es así la otra fuerza que complica la aparición de la modernidad, la que hará que el conflicto básico de nuestra civilización sea más dramático, conduciendo primero a la rebelión protestante y más tarde a la rebelión romántica y existencialista (22).

El tumulto romántico se propone como espíritu dionisíaco, como fuerza indomable del individuo solitario que rechaza los esquemas de la razón como únicos cauces de entendimiento con la naturaleza. El romanticismo aspira a la comprensión total de la naturaleza, a la adhesión incondicional del hombre a los impulsos vitales: la energía creadora se delinea en toda su plenitud y actualidad. El gesto, el ritual, la expresión recobran un campo de variabilidad que la ciencia está obligada a registrar. El aislamiento prometeico del individuo se levanta en defensa de una humanidad confundida por la perspectiva de un progreso rectilíneo. La pasión repentina e infernal se extiende como un anatema en el clima homogeneizado y cloroformizado de la técnica, que tiene como fin desantropomorfizar al mundo.

Al extravío solipsista de Pascal, Kierkegaard y Dostoievski se opone el «concretismo» de Marx, que reconoce en la abstracción racionalista las causas de la discriminación social, de la falta de aplicación del pacto social a todos los actores. El reconocimiento por parte de los

---

(21) *Ivi.*
(22) *Ibídem*, p. 67.

marginados y explotados de la «dignidad total», de las necesidades concretas, se convierte, por tanto, en una meta planetaria. La rebelión nace y se justifica en el ámbito de la defensa del hombre concreto, que invoca el derecho a sondear en la historia de los hechos una *ratio* que no sea tan sólo el mecanismo con que se desarrollan los acontecimientos casi como si fuesen el acarreo de una necesidad y, por tanto, profanamente fiables. La *praxis* prevalece, en Marx, sobre la *ratio;* por esta razón el hombre reafirma su derecho a participar fabrilmente en la transformación del Universo. La mano se revela al intelecto; no es tan sólo un instrumento de ejecución, sino también un ente de separación y de conexión entre el urdido factual, entre la naturaleza congestionada y compleja (el organismo) y la naturaleza aparentemente libre y abierta.

En su compleja evaluación del fenómeno vital y social, Marx —que de un lado está influido por el espíritu romántico y de otro elabora en sentido humanitario el racionalismo— busca disociar el interés para la ciencia de la ciencia del desinterés (en el sentido comercial del término):

> Su doctrina, paradojalmente, resultó así también una consecuencia del dinero y la ciencia; aunque, al mismo tiempo, fue un intento de quebrar esa temible alianza, derribando al capitalismo y haciendo que la técnica científica pasara de ser un instrumento de alienación, el instrumento supremo de la liberación del hombre: la ciencia y la máquina eran amorales, y no debía atribuirse a ellas los males inherentes al capitalismo cosificador (23).

La lucha contra el capitalismo, emprendida por Marx, no perjudica las aportaciones de la ciencia, que es pensada en términos iluministas, como única ancla de respeto de la humanidad. La alienación de Marx representa, según Sábato, el resultado del egoísmo del hombre, que utiliza a la ciencia (la técnica) para hacer más evidente su sed de dominio. Sábato atribuye, por tanto, a la ciencia la responsabilidad que Marx achaca a los hombres: y esto porque la ciencia no confiere suficiente relieve a los acondicionamientos de los que es causa, a la profanación del yo nocturno, subterráneo, que pone al hombre en contacto inmediato con la naturaleza.

> De este modo, si es verdad que la desocupación, la miseria, la explotación de clases o de países enteros por clases o países privilegiados son males inherentes al régimen capitalista, también es verdad que otros males de la sociedad contemporánea subsistirían aun en el caso de un simple cambio social, porque son pro-

(23) *Ibídem*, p. 72.

pios del espíritu científico y del maquinismo: la mecanización de la vida entera, la taylorización general y profunda de la raza humana, dominada cada día más por un engendro que parece manejar la conciencia de los hombres desde algún tenebroso olimpo (24).

La crisis del arte (del figurativo y del descriptivo) es consecuente a la crisis del concepto burgués de realidad externa: la inutilidad de la figura, del tono, del personaje demuestra lo impracticable del tradicional dualismo, cuya última expresión está representada por la dialéctica, o sea por una concepción interpretativa del mundo a partir de las leyes de la física clásica (la gravitación universal). La atmósfera fantasmal, reducida por el arte burgués a la anomalía, aún cargada de sugestiones y efectos también revolucionarios, encuentra en la ciencia y en el arte contemporáneo su justificación, su ámbito de laboratorio y de difracción. Los estereotipos de la naturaleza confieren legitimidad a la anomalía, que representa, especialmente a nivel social, una reivindicación de otras formas inexpresable. Mientras la anomalía del arte burgués aspira o a renegarse o a librarse del estado de sujeción, en el arte contemporáneo —informal— pierde su constituyente de definición y adquiere connotaciones más débiles y menos creíbles. El hombre tiene la tentación de sentirse una «gran anomalía» y alimentar contextualmente una gran expectativa. Tal como en el pasado —arte geométrico para los egipcios, arte naturalista para la edad de Pericles, arte hierático para la Edad Media, arte naturalista para el Renacimiento, arte caligráfico y metafórico para el Barroco, arte naturalista para el Romanticismo, arte neo-geométrico para la edad contemporánea— también actualmente el pensamiento de la naturaleza se perfila inminente y definidor: todo el tejido comunitario —político y social— depende de la evaluación que hace el hombre de su hábitat, de su destino espacio-temporal.

Este proceso de autodeterminación supone una revisión crítica de los grandes temas de la literatura (la soledad, la desesperación, lo absurdo, la muerte) asimilando las ambiciones a las frustraciones de una época tecnológica, fundamentalmente insegura y dominada por la conmistión del sujeto conocedor y del objeto cognoscitivo.

> La novela de hoy, por ser la novela del hombre en crisis, es la novela de esos grandes temas pascalianos. Y, en consecuencia, no sólo se ha lanzado a la exploración de territorios que aquellos novelistas ni sospechaban, sino que ha adquirido una gran dignidad filosófica y cognoscitiva (25).

---

(24) *Ibídem*, p. 73.
(25) *Ibídem*, p. 85.

La capacidad de describir se convierte en una categoría cognoscitiva con implicaciones metafísicas: el lenguaje, el estilo, la forma de expresión de un escritor constituyen un factor documental de experiencias expresadas o calladas por una humanidad condenada al anonimato, que en el diálogo sincopado, alusivo, partenogenético recobra el fundamento y el lugar de la autodeterminación. La persona recobra de las remotas regiones del yo una fuerza —que puede desbordar en el fisicalismo— que de otras formas ni siquiera sabría que ha perdido.

El escritor, que a partir de Honoré de Balzac cree reconocer en la sociedad las mismas variaciones existentes en la naturaleza (a la escala zoológica correspondería la escala social), se siente destinado a desarrollar una función modeladora como una fuerza que interactúa en un conjunto de factores sin forma e inexplicables. La observación —y, por tanto, la descripción— serviría o sería el efecto de una postura tendiente a conferir a los acontecimientos aquellas características y dimensiones con que se aceptan y disfrutan por útiles, a efectos del conocimiento y de la afirmación de la condición humana. Al lado de la concepción operativa se sitúa también una concepción lúdica del arte: ambas, sin embargo, en el contexto naturalista, desarrollan una tarea positiva: el arte expresa una exigencia cognoscitiva que se realiza a través de tentativas, adaptaciones o explicaciones genéticas. El escritor percibe los efectos de los acontecimientos en la personalidad de los protagonistas y los conexiona entre ellos en un sistema de relaciones del que arriesga una ley de permanencia, un código de lectura que supere en el tiempo las causas a las que se supone debe responder. El naturalismo tiene siempre la función de un ordenamiento graduado en la fenomenología y en la representación: al escritor se confía la tarea propia de cada estatuto (hipótesis) cognoscitivo; actúa él mismo de premisa para una forma de ser y de acordarse con su prójimo en un hipotético mundo modelado o deducible de aquél en el que las pasiones, las razones, los pensamientos están continuamente amenazados por una *vis destruens,* necesaria para convertir a través del desorden las distintas dimensiones del orden en aquellas más convenientes para las correspondientes (en sentido histórico) experiencias de las comunidades humanas y sociales. La objetividad condiciona la racionalidad y ambas hacen posibles visiones catastróficas o divinas y concepciones aproximadas de la manera de vivir y pensar del hombre. El escritor registra los pasmos de la mente y las aberraciones del sentido con indulgencia y curiosidad como si estuviera a punto de penetrar en un continente exclusivo y de todas formas hasta ahora fuera de su alcance y de su perspectiva.

La contemplación y la acción no pueden desunirse —sostiene Sábato— en dos epopeyas separadas y no conexionadas entre sí. La aceptabilidad o falsedad de la una no supone necesariamente la fiabilidad o no de la otra, aunque sobrentiende su reacción: el mundo de la observación y el de la creación coinciden, varían, por la insuficiencia de los instrumentos de recogida, los de la observación. La verdad de la razón y la de los hechos se confrontan según una unidad de medida que, en última instancia, lleva al ordenamiento racionalista. El hecho sigue siendo o se convierte en un postulado de la razón, en una entidad que, como tal, puede ser recibida, comprendida y sucesivamente elaborada a efectos del cambio del mundo real.

El subjetivismo artístico (en la narración resuelto en la temporalidad, diferentemente de lo que se produce en la pintura, que se explica en la espacialidad) constituye una forma de entender el mundo sin perjudicar la perspectiva de la ciencia que tiende a dar una explicación objetiva de los acaecimientos. La ficción artística se basa en la convicción de que lo que se manifiesta y lo que se observa no están separados, sino vinculados, en correlación, según un orden que se puede conseguir movilizando todos los recursos de la inteligencia y de la sensibilidad humanas. La insuficiencia de los recursos —que Sábato, en el ensayo sobre Leonardo de Vinci, denomina ambigüedad— nace de la conciencia (científica y artística) de que la potencia del cosmos puede en un tiempo llegar a identificarse con la del hombre (del ser). La ambición de Leonardo, en efecto, es la de «hacer milagros».

> Casi aislado en Roma, sigue sus investigaciones sobre botánica, descubre las leyes de la filotaxia y del heliotropismo, explica la ascensión de la savia por capilaridad, traza mapas de la costa pontificia, elabora planes de drenaje para los pantanos de la región, descubre la ley del paralelogramo, inventa el primer troquel mecánico para acuñar monedas, estudia la caída de los cuerpos, piensa en el giroscopio, indaga la anatomía de los pájaros y la fisiología del vuelo, calcula la potencia de los vientos, investiga los problemas de la densidad y trabaja en su tratado de la voz (26).

La fiebre del conocimiento brota de la incompatibilidad de los datos de la experiencia con la complejidad, la tensión de lo existente. Leonardo consigue hacer coexistir —hasta un límite difícilmente alcanzable por los míseros mortales— la ambición de entender y la tentación de actuar para cambiar las reglas físicas, psíquicas de la existencia.

La incredulidad y el dogmatismo se enfrentan como teorías de la acción y de la reflexión, de la mano y del intelecto; de hecho, son com-

---

(26) Ernesto Sábato: *Apologías y rechazos*, Seix-Barral, Barcelona, 1979, p. 24.

ponentes orgánicos de la «actitud» con que el observador «se asoma» desde su yo para explorar áreas cada vez más amplias del planeta; y encontrando e interrelacionando en esto los yo de los demás. La influencia cada vez más fuerte y constante que un proceso de este tipo puede ejercer, ante los medios de comunicación de que dispone la sociedad contemporánea, está en el origen de la intolerancia que, en la gran mayoría de los casos, se doblega en el conformismo y, excepcionalmente, se transforma en subvención, en rechazo puro y simple del orden político y social existente. La superación de una situación candante, como es aquélla en que vive el mundo contemporáneo, es posible —según Sábato— realizando esa síntesis del saber delineada por Max Scheler en negativo:

> Ni ese puro saber de salvación que en la India permite la muerte por hambre de millones de niños al lado de santones que meditan; ni ese puro saber culto que en China posibilitó la existencia de refinados mandarines entre inmensas masas de desheredados; ni ese saber técnico de Occidente que nos ha conducido a los más insoportables extremos de angustia y enajenación (27).

La enfermedad de Occidente, ya denunciada a comienzos de siglo por Max Nordau, se explica por un sofisma, que como un vórtice arrolla al alma de las cosas y las desintegra hasta alcanzar un estadio desesperante de la materia, un estadio del que se supone se deriven la desolación y una orgiástica *vis destruens* y *joie de vivre* fusionadas juntas.

El fin de la libertad burguesa coincide con una nueva forma de esclavitud o con una nueva forma de rebelión, que no prepara necesariamente un resultado concreto, un modelo de participación social válido para todos. El mundo contemporáneo reconoce en el disenso una fuente de continuidad, de legitimación: en el gran desorden ideológico, la protesta o la participación en negativo es un punto de referencia, algo mentalmente conjeturable aunque moralmente eludible o inalcanzable. La heterodoxia dominante parece derivarse, por reacción, de una petrificada forma de ser de un mundo que pierde sistemáticamente —y, por tanto, progresivamente— su equilibrio.

> Desde el conde de Saint-Simon hasta el rico y generoso industrial Federico Engels, pasando por el príncipe Kropotkin, los mejores revolucionarios socialistas no surgieron de las masas desposeídas, sino de la burguesía y la aristocracia. Con raras excepciones, nunca han resultado los «hijos del pueblo»: casi siem-

(27) *Ibidem*, p. 107.

pre son resentidos que han llegado al movimiento revolucionario impulsados por sentimientos inferiores. Contra lo afirmado por Marx, la revolución no debería ser hecha por los que nada tienen que perder, sino por los que nada tienen que ganar (28).

El anacronismo histórico es a menudo fuente de conciencia, de realismo operativo: de lo insostenible de algunas posturas consideradas incoherentes respecto a un sistema de pensamiento se consolida la validez de los principios que están en la base de convicciones destinadas a estar afianzadas por la experiencia.

En el universo de las masas la anomalía, la incoherencia, la contestación representan las únicas formas de supervivencia del individualismo tradicional.

> La masificación suprime los deseos individuales o trata de hacerlo, porque el Súper-Estado necesita hombres idénticos. En el mejor de los casos colectivizará los deseos, masificará los instintos, construirá gigantescos estadios para volcarlos en un solo grito, embotará las sensibilidades mediante la televisión, unificará los gustos mediante la propaganda y sus *slogans* y favorecerá una suerte de pan-onirismo, la realización colectiva de un sueño multánime y mecanizado: al salir de sus fábricas y oficinas, en que son esclavos de computadoras y maquinarias, entran al dominio de los deportes masificados o al reino ilusorio de los folletines y series fabricados por otras maquinarias (29).

Un universo sin perspectiva, pues está reducido a una enorme máquina productiva: el hombre ya no puede desear algo que no se puede realizar. La larga y ancestral probreza a menudo hace que prefiera lo superfluo a lo necesario, lo inútil a lo útil, según un cálculo de compensación más bien que un principio equitativo o equilibrado.

> Esta concepción trágica de la existencia alienta en buena parte de la literatura actual y explica que sus temas centrales sean a menudo la angustia, la soledad, la incomunicación, la locura y el suicidio (30).

Una creación engañadora que se atiene a trozos, episodios de la existencia, para ensancharlos y distinguirlos en sus volúmenes, en sus deformidades. Esto demuestra —sostiene Sábato— lo erróneo del primado de la economía en el análisis de los factores sociales:

---

(28) Ernesto Sábato: *Heterodoxia*, Emecé, Buenos Aires, 1972, pp. 120-121.
(29) Ernesto Sábato: *Apologías y rechazos*, cit., p. 127.
(30) Ernesto Sábato: *Hombres y engranajes*, Emecé, Buenos Aires, 1970, p. 110.

> Ni a lo largo de la historia lo ha sido en todos los casos. El imperio de Mahoma no surgió por causas económicas. Factores religiosos provocaron la primera Cruzada, que tuvo enormes consecuencias económicas (31).

El océano desconocido, en el que el hombre de la técnica se aventura sin esperanza alguna de arribar a una tierra prometida ni de volver atrás, se perfila, en la concepción de Sábato, como el reino de las fuerzas primigenias faltas del afán de Dios (en un *telos* que se convierte en un *ethos*). Es como si el hombre tuviera la conciencia de volver a ser cosa, a desintegrarse en componentes inorgánicos y, por tanto, en poder de implosiones o explosiones energéticas cuyo advenimiento y curso son inimaginables.

> Cuantificación y objetivación, lanzadas por la ciencia primero sobre el mundo de la materia exterior, han terminado por conquistar demoníacamente el mundo del espíritu, hasta la religión: Buber advierte cómo los ritos y los símbolos se convierten en productos muertos que sustituyen al mismo Dios y que, paradójicamente, se interponen entre él y el hombre; o, como dice Urs von Balthasar, la idea de Dios se ha vuelto una especialidad eclesiástica. La patética declaración de Nietzsche fue la verificación de que ya no vive en el corazón de los hombres, y la muerte de Dios, que miró con supremo espanto, va unida a un salto en el vacío, a un frío helado y al olor de una putrefacción: el que desprende ese Cadáver de lo Absoluto (32).

El desvanecimiento de la Edad Media marca la decadencia de las certidumbres religiosas y de la naturaleza fantasmática, llena de sugestiones y alusiones metafísicas. El hombre se encamina a transformar a la naturaleza en el artificio, en el reino de lo convencional, en el que sus opciones se pueden prever, discutir en los efectos y en los resultados. El fin de la caballería —marcado con habilidad bíblica por el *Quijote*, de Cervantes— desconforta y turba al alma de los sencillos que se preparan a convertirse, con desconfianza y astucia, en las clases emergentes, los nuevos habitantes de la Tierra. Sancho buscará defender a su sentido común de las sacudidas emotivas del Caballero de la Triste Figura para rendirse a la fantasía creadora de la Isla, del Sueño, de la Hazaña desesperada en busca de una Utopía equitativa. La medida de la rendición incondicional a la evidencia —la locura del Caballero— no se compensa por la unidad de consilidación en el progreso del género humano. Antes de insertarse en el sistema productivo,

---

(31) Ernesto Sábato: *Claves políticas*, Alonso, Buenos Aires, 1971, p. 34.
(32) Ernesto Sábato: *Apologías y rechazos*, cit., pp. 130-131.

Sancho anhela la Isla, la Ilusión: los excluidos del bienestar (el proletariado) son tentados por el demonio de la Ilusión, tal como ha ocurrido a las clases hegemónicas. El materialismo de Sancho parece perderse —y quebrarse— frente al Paraíso perdido de la Caballerosidad. La histeria colectiva de la juventud de la época (de finales de la Edad Media) se emparenta con la de la juventud contemporánea, que baila, canta, suena incesantemente, por miedo a atraerse la severidad del silencio, de esa atmósfera evocativa que desconcierta las mentes pero las hace más sensibles a las interferencias e incompresiones de los seres. Toda vez que el pensamiento mágico se rinde ante el pensamiento lógico, conatos de intolerancia perjudican las relaciones interindividuales. La explosión demográfica y la producción en masa les reducen a proporciones consumistas, potencialmente conflictivas sin ser competitivas. La arrogancia se alía con el reivindicacionismo ultrancista y conformista al mismo tiempo: la deformación de la imagen del equilibrio parece subrogar la concepción fragmentaria, indolora de la existencia. Y, en contraposición a esta imagen, la del vencido, del indefenso, que invoca principios protectores como la no-violencia y la resistencia pacífica.

> Aceptemos, pues, esta lucha desproporcionada de los utopistas contra los colosos de esta Era del Plástico y la Computadora. Puede parecer absurda y desproporcionada, pero también lo pareció aquella lucha que a comienzos del siglo inició un hombrecito escuálido y casi desnudo contra el más poderoso imperio de su tiempo. Con la ayuda de una rueca y una cabra (33).

Al dispositivo del imperio del bienestar se puede oponer tan sólo la vida estentórea de una fuerte voluntad: un contraste, que reduce a proporciones infinitesimales las fuerzas que, agigantadas, corrompen el entarimado artificial del mundo. Las imágenes de los edificios del pasado hacen recordar antiguas y concitadas experiencias generacionales: los recuerdos y los acontecimientos se alternan e interconexionan según un signo, un principio, una idea que hacen inútiles los sufrimientos o los encauzan al cumplimiento de un fin.

Es a menudo un fin distorsionado el que la propaganda indica como un destino: los pueblos son, cada vez más, presas de las manipulaciones de los centros de poder económico y político. La ideología sustituye, en nuestro tiempo, a la fe, a la creencia; y es por esta característica adicional —de sustituto de algo— que se configura como pretextual o involuntaria. Las vanguardias —artísticas, científicas, literarias— son a menudo el instrumento de proyección de proyectos de redención, palingenésicos, que sirven para suscitar rencores y rebelio-

(33) *Ibídem*, p. 137.

nes contra los detentadores —no los propietarios— de los objetos, de los espejos del bienestar.

El fragmento es infinitamente más significativo que lo entero: el caos se perfila en la sucesión de los fragmentos, en el anacoluto que la parte, inmensamente ensanchada, representa del todo. La clase numérica, infinitiva de los fragmentos —precisamente la serie— representa la metáfora del idilio y del fin. El equilibrio del mundo estará descompensado para la producción en serie de objetos que no se pueden utilizar para satisfacer necesidades reales, sino ficticias: lo inútil que evocan y descifran al mismo tiempo es la paradoja del infinito y de la nada descrita por Jean d'Ormesson en su libro *Dieu sa vie son oeuvre* (34). Lo inútil está en Dios, el sofisma que resuelve los contrastes aparentes, la encarnación del mal además que del bien, la Confusión absoluta:

> No había límites a su potencia, que no era otra cosa sino impotencia, ya que no se ejercía sobre nada, y a su soledad. Dios era soledad en medio de la soledad. Y era ausencia en la ausencia. No tenía nombre porque no había lenguaje y no había nadie que le llamara. Era inmóvil, silencioso, innominado, omnipotente y eterno (35).

La democracia contemporánea adquiere a menudo rasgos despóticos porque es el resultado comunitario de un sistema corruptor montado por individuos que se emancipan —o parecen emanciparse— de un sistema represivo o totalitario. Sábato mantiene, recurriendo a un aforisma de lord Acton, que la corrupción de la democracia es relativa, si bien ofensiva e inaceptable, respecto a la corrupción absoluta de los sistemas totalitarios. Se comprende y justifica la confianza idolátrica en la democracia de un escritor latinoamericano que se sustrae a las Erinnias de la política refugiándose en la esperanza o en una especie de compromiso moral de carácter definitorio, propedéutico para el advenimiento de un nuevo orden social. En efecto, la corrupción rebaja todos los regímenes, todas las formas de gobierno al desorden originario, conflictual. La falta de profundización de estos mecanismos de asociación, participación y decisión permite argumentar sin tener conocimiento de la causa sobre los gobiernos como causas y formas del malestar social: los gobiernos que tiranizan a los pueblos, que reducen o afligen sus libertades, como si los pueblos fueran entidades sin sexo, angélicas, que el mal del poder evoca y demanda. La coartada de los

---

(34) Jean d'Ormesson: *Dieu sa vie son oeuvre*, Gallimard, París, 1980 (trad. it. Rizzoli, Milano, 1982).

(35) *Ibidem*, p. 11.

gobiernos perversos y de los pueblos sencillos encandece la historia, descompagina los pensamientos y acostumbra a un soporífero derrotismo interclasista. Se deben respetar las reglas del juego: la tarea del escritor latinoamericano no es la de evocar situaciones lejanas y circunstancias inalcanzables, proponer acercamientos, asumir el papel del contestador. Su función es en cambio la del incómodo exegeta del pueblo, del rígido azotador de costumbres soñolientas o de arcaicas proyecciones lúdicas, en realidad perdedoras respecto a las aguerridas pretensiones de otras comunidades —de otros pueblos y, por lo tanto, no sólo de otros gobiernos— que desde tiempos inmemorables sitian al subcontinente americano, le asechan y le explotan con sus instrumentos y sus artes factuales.

América latina —de la que Argentina representa al mismo tiempo la progresión porvenirista y la esclerosis maníaca de arcaicas concepciones sociales— no puede encontrar en el anarquismo lúdico una compensación a la aflicción producida por la dependencia económica. El país ha sobrepasado —como todos los demás países del área las etapas, los pasajes, de la economía y del orden social para vilipendiar a su propia individualidad en un perverso nacionalismo y en un precario capitalismo. Dentro de estas falsas barreras aduaneras, el sueño de los argentinos se ha rendido a las nostalgias y a las infamias del vivir diario. Los personajes de la vida diaria difícilmente se reflejan en el arte, ya que la vida cotidiana casi no existe o existe de forma dominante, imperativa. El gran hablar de los Estados Unidos despilfarradores de un bien que pertenece por derecho divino a los latinoamericanos desobedece a las indicaciones —las trayectorias— de la historia: el mal no es la encarnación del disgusto de Dios —no es esto tan sólo— sino también la ataraxia, la fatal convicción de vivir en un Empíreo (saqueado por el fraude ajeno) de los latinoamericanos. La literatura latinoamericana no puede detenerse en la ingenuidad, en la inconsciencia de sus protagonistas para argumentar sobre la vulgaridad de los ladrones extranjeros, que siempre violan la tierra ajena. El escritor latinoamericano debe asumir el tono del verboso ejecutor de la justicia, del jurisconsulto, de un jusnaturalista endurecido que le exige a la naturaleza créditos invertebrados en la larga apoteosis de la especialidad, de la movilidad, de lo impracticable del movimiento en las dimensiones de lo primigenio.

> Es muy frecuente, en nuestros países latinoamericanos —tan propensos a gobiernos despóticos— criticar el famoso materialismo yanqui, mientras nos envanecemos de nuestra presunta inclinación a los valores espirituales. Pero, aparte de que es ya de

dudoso valor espiritual ese autoelogio, lo cierto es que somos incapaces de esa fortaleza que supone la admisión de graves defectos y esa capacidad para exponerlos a la luz del día. Pocas veces nos inclinamos a reconocerle a los Estados Unidos uno de los más grandes valores espirituales, que en la práctica nosotros por lo general desconocemos y hasta prohibimos: la capacidad de autocrítica y el insobornable derecho al disentimiento (36).

El hombre-engranaje prescinde de la constatación de actuar en función creativa o no: él piensa en la agitación, en la subvención, en el terrorismo como en las únicas «anclas de reserva» de su despreocupado sentido de sí. La perversidad es reconocida como una característica de la democracia; el hombre democrático, sin embargo, parece apasionarse con sus males, hasta el punto de que los administra con cautela. El principo de la división de los poderes, la reciprocidad de los controles institucionales confieren al conjunto social un recurso energético —y ético— que de otras formas no conseguiría garantizar.

El desequilibrio entre el hombre y el mundo se deriva de la incompatibilidad entre las dos posiciones que, de forma exasperada, representan al uno y al otro: el individualismo y el comunitarismo, el pensamiento personal y el colectivo. Sin una correlación entre estos dos factores, el itinerario humano (de la naturaleza como se deriva de la concepción humana) se interrumpe, se subdivide en breves recorridos faltos de *thelos* (verdadero o falso), de un proyecto que tenga por objeto sustraerle al tiempo real el tiempo imaginario y vivir este último como el tiempo del hombre, por forma y grado no inmediatamente antagónico (conflictivo) con el de los demás. La perversidad del hombre se entiende por los teóricos del conflicto (Hobbes, Rousseau) como formas naturales, mientras que en la naturaleza la animalidad se configura como una ley, no como una característica de los animales (los animales se autoeliminan en el orden natural de las cosas, no luchan entre sí para conseguir el primado de la supervivencia). El área intermedia entre egoísmo individual (que se justifica invocando las pérfidas leyes naturales) y colectivismo estatal (que se justifica patrocinando una justicia distributiva difícil de lograr) representa —según Sábato— la condición mejor para superar ese gran debate entre esquizofrénicos que caracteriza a los que él define los Tiempos Modernos.

Por razones didácticas, pedagógicas, de confort social, el hombre corta el flujo fenoménico que constituye este raro mundo co-

(36) Ernesto Sábato: *Apologías y rechazos*, cit., p. 160.

tidiano en pedazos, que después clasifica, rotula y coloca en estantes; de modo que ese Universo fluyente es curiosamente convertido en una especie de Gran Despensa (37).

La diferencia entre ortodoxia y heterodoxia consiste en la adhesión o no del hombre al orden político y social existente según unos principios inspiradores o defensores que pretenden una continuidad difícil de programar. El conformismo es la falta de atestiguación de principios motores, capaces de cambiar el orden existente; el conformismo, por lo tanto, puede ser también revolucionario: en este supuesto no defiende posiciones o valores, sino que actúa para que se produzcan casi a pesar suyo y de todas formas sin su aportación. El conformista moderno es exclusivista, rígido ejecutor de órdenes idiosincráticos, distónicos: es la solapa de la histeria colectiva.

> El hombre es conservador. Pero cuando esa tendencia se debilita, las revoluciones se encargan de renovarla (38):

La revolución bajo esta óptica, parece una operación de socorro a favor de los que actúan en condiciones de ataraxia mental.

También el surrealismo es —según Sábato— una forma sublimada de ataraxia mental que, según Gerald J. Langowski, repercute como una amenaza en la reflexión del hombre moderno:

> ... vemos que las causas de desilusión para el escritor después de la Segunda Guerra Mundial son semejantes a las de 1914. El inminente peligro de un holocausto atómico sólo servía para realizar el díctum original del surrealismo. La atracción de Sábato hacia el surrealismo es un caso peculiar entre sus contemporáneos (39).

En efecto, la relación entre arte y sociedad se considera por Sábato como una relación impropia ya que es difícil que el arte represente el reflejo condicionado de los factores económicos de un determinado momento histórico en una determinada realidad geopolítica.

> El hombre no es un objeto pasivo y, por lo tanto, no puede limitarse a reflejar el mundo: es un ser dialéctico y (como sus sueños lo prueban), lejos de reflejarlo, lo resiste y lo contradice. Y este atributo general del hombre se da con más histórica agudeza en el artista, individuo por lo general anárquico y antisocial, soñador e inadaptado (40).

---

(37) Ernesto Sábato: *Uno y el Universo*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1969, p. 137.

(38) *Ibidem*, p. 89.

(39) Gerald J. Langowski: *El surrealismo en la ficción hispanoamericana*, Gredos, Madrid, 1982, p. 107.

(40) Ernesto Sábato: *El escritor y sus fantasmas*, cit., p. 159.

La postura heretical del escritor sirve para conferir al conjunto social una precariedad que calca las posiciones fideístas o religiosas: el reino de Dios reduce el alcance del reino de los hombres (a partir de San Agustín) en beneficio de la persona que se emancipa de la sumisión al poder absolutista del regidor político.

El artista realiza perturbaciones culturales de más largo o más breve período que las realizadas por el reformador social: su tarea no se agota en la figuración de los acontecimientos que le afectan, sino en la transfiguración de los mismos a efectos de superar precisamente esos condicionamientos de los que, no obstante, está formada su realidad cotidiana, generacional, histórica. El arte convierte al tiempo histórico en el tiempo generativo típico de la inmortalidad: la purificación es un advenimiento que se connota continuamente con los ímpetus de la insatisfacción del hombre creador. El melancólico pasado y el definitivo presente parecen escamarse en la epopeya artística para alcanzar un tercer momento, el tiempo de la conflagración de los elementos y de la ideación de las formas con que aparecen y desaparecen de la observación.

El arte es el parte secreto y alusivo de acontecimientos que podrían no acaecer, calmando así aquellas quebraduras conceptuales que lesionan la lectura orgánica de la historia. La monotonía del artista parece ahondar sus raíces aéreas en la atmósfera de las inquietudes y de las turbaciones. El artista reduce la vida también a sus notaciones más incongruentes en el intento de renovarla o al menos de representar a los enzimas (los fantasmas) de su regeneración.

RICCARDO CAMPA

Universidad de Nápoles
Vía Salaria, 422
ROMA

ERNESTO SABATO Y LA LITERATURA COMO INDAGACION

Una y otra vez, en escritos y declaraciones, Sábato se ha pronunciado por la novela metafísica, por una novela ocupada en la indagación de los enigmas de la condición del hombre contemporáneo, o del hombre simplemente, y a cuyas características se ajustarían sus obras de ficción: «Mala o buena —ha asegurado— mi narrativa se propone el examen de los dilemas últimos de la condición humana: la soledad y la muerte, la esperanza o la desesperación, el ansia de poder, la búsqueda de lo absoluto, el sentido de la existencia, la presencia o ausencia de Dios. No sé si he logrado expresar cabalmente esos dramas metafísicos, pero en todo caso es lo que me propuse» (1). Desde tal perspectiva sus novelas han sido objeto de numerosos análisis (con frecuencia comentarios más bien), que en buena parte se han limitado a constatar en ellas el planteamiento y desarrollo de los problemas previstos. Pero la obra de Sábato ofrece otros muchos aspectos merecedores de estudio, de discusión o de mera dilucidación, y el hecho de que un hombre procedente del campo de la ciencia (su «compañero de viaje» durante muchos años) termine por atribuir a la literatura tan decisiva función gnoseológica no es el de menor interés. De él nos ocuparemos en las páginas que siguen.

En *Uno y el Universo* (1945) puede observarse el resultado de la crisis que se iniciara en los años vividos por Sábato en París. Su actividad como científico aún constituye un pasado reciente, y en sus reflexiones sobre la ciencia se encuentran tal vez las claves de la evolución posterior de su pensamiento. Especialmente consciente de la crisis epistemológica de la época, cuestiona una y otra vez la capacidad humana para acceder al conocimiento de la realidad exterior, e incluso sugiere en alguna ocasión —motivado por la lectura de obras como *La invención de Morel* o *La muerte y la brújula*— la posible condición fantasmal del universo. Sin duda no carecen de atractivo para Sábato los planteamientos filosóficos que a lo largo de la his-

(1) Entrevista en *Cuadernos para el Diálogo*, 195, enero de 1977, p. 53.

toria han puesto en entredicho nuestra concepción ingenua de la «realidad exterior», la posibilidad de conocerla o su propia existencia, desde Parménides a Bertrand Russell, pasando por Berkeley, Hume y un largo etcétera. Para su posterior decantación en favor del conocimiento a través de la literatura, varios aspectos parecen decisivos, y uno de ellos es, desde luego, la consciencia de las limitaciones del conocimiento científico. «En la ciencia —señala— hay un elemento eterno y otro mortal: el primero es el método, que consiste en observación cuidadosa y razonamiento impecable; la parte mortal es, en cambio, el conocimiento mismo. La teoría de Tolomeo fue superada por la de Copérnico, ésta por la de Einstein y la de Einstein ha de ser superada por otra más compleja. El desarrollo *del pensamiento* se hace a menudo a través de estas negaciones dialécticas. Esta mortalidad del conocimiento es lo que hace tan cautelosos a los hombres de ciencia, que nunca son dogmáticos cuando son auténticos.» Y concluye: «Si hay algo seguro en nuestros conocimientos es la verdad de que todos los conocimientos actuales son total o parcialmente equivocados» (2).

Interesantes son también sus reflexiones sobre el principio de indeterminación, que desde su misma definición deja entrever serias dificultades. «Ni los propios hombres de ciencia —escribe Sábato— han logrado ponerse de acuerdo, todavía, sobre el contenido y el nombre del principio: los que proponen denominarlo Principio de Indeterminación creen que es la exteriorización de una indeterminación esencial de la naturaleza; los otros opinan que debe interpretarse como una fórmula taxativa, quizá como una medida de impotencia humana o actual de alcanzar el mundo físico, y por eso proponen que se denomine Principio de Incerteza» (U, 87). En cualquier caso quedarían de manifiesto las limitaciones a que se enfrenta el conocimiento científico, bien derivadas de las condiciones de su objeto de estudio, bien de las del sujeto que investiga y los medios empleados. Por otra parte, y también Sábato lo ha señalado, la formidable cantidad de conocimientos parciales aportados por la ciencia moderna ha puesto a prueba la capacidad humana para racionalizar la realidad.

Pero los límites y las dificultades del conocimiento científico, la condición precaria de sus logros, no parecen razón suficiente para optar por un impreciso conocimiento metafísico, aún más expuesto al

---

(2) *Uno y el Universo,* p. 44.

Para evitar innecesarias notas a pie de página, en lo sucesivo nos limitaremos a indicar, tras las citas, la página y el libro a que corresponden, en las ediciones siguientes: U = *Uno y el Universo,* Buenos Aires, Editorial Sudamericana, S. A., 1969; HE = *Hombres y engranajes,* Buenos Aires, Emecé Editores, S. A., 1970; H = *Heterodoxia,* Buenos Aires, Emecé Editores, S. A., 1970, y EF = *El escritor y sus fantasmas,* Barcelona, Editorial Seix Barral, S. A., 1981.

desgaste del tiempo, y cuyo objeto carece de contornos nítidos. Los razonamientos de Sábato se complican con la decisiva importancia que atribuye al carácter abstracto del lenguaje científico como factor de deshumanización y de alejamiento de la realidad: «El ciudadano cree con fervor en la ciencia y adora a Einstein y a Madame Curie. Pero, por un destino melancólico, en este momento de esplendor popular, muchos profesionales comienzan a dudar de su poder» (U, 26); y explica: «Probablemente, este desencuentro entre el profesional y el profano se debe a que el desarrollo de la ciencia a la vez implica un creciente poder y una creciente abstracción. El hombre de la calle sólo ve lo primero, siempre dispuesto a acoger favorablemente a los vencedores; el teórico ve ambos aspectos, pero el segundo empieza a preocuparle en forma esencial hasta el punto de hacerle dudar de la ciencia para aprehender la realidad. Este doble resultado del proceso científico parece contradictorio en sí mismo. En rigor es la doble cara de una misma verdad: la ciencia no es poderosa a pesar de su abstracción, sino justamente por ella» (U, 26-27). Y añade poco después: «El poder de la ciencia se adquiere gracias a una especie de pacto con el diablo: a costa de una progresiva evanescencia del mundo cotidiano. Llega a ser monarca, pero, cuando lo logra, su reino es apenas un reino de fantasmas» (U, 28-29). En tales planteamientos podría advertirse una crítica implícita del lenguaje en cuanto formulación (instrumento de formulación) del conocimiento científico. El reino de fantasmas que domina el hombre de ciencia estaría habitado por entes abstractos, por generalizaciones de realidad dudosa o ideal, difuminada y en todo caso ajena al mundo cotidiano. Pero el problema no es exclusivo del lenguaje científico, y se hace fácilmente extensible a todo lenguaje con pretensiones de rigor denotativo. La capacidad de abstracción o generalización es, sin más, una cualidad inherente del lenguaje, su posibilidad de ser, y Sábato se muestra consciente de su condición en diversas ocasiones, como en su dura crítica a la literatura conductista de Robbe-Grillet. De esa capacidad de abstracción depende tanto el poder de la ciencia como la operatividad del lenguaje en sí, frente a la caótica e inabarcable realidad de los hechos concretos. Que tal generalización constituye una adulteración de lo que se pretende representar es un problema ampliamente debatido en la filosofía occidental, planteado en toda su complejidad ya en el siglo XIV, por Guillermo de Occam, a propósito de los universales: el pensamiento nominalista señalaría el desajuste entre el lenguaje y la realidad, fomentando la especulación al tiempo que ponía de manifiesto la condición arbitraria de nuestro instrumento lingüístico. Con

ello contribuiría decisivamente al despegue del incipiente desarrollo científico y a la definitiva liquidación del Medievo.

Desde luego, no se trata de adscribir a Sábato a ninguna corriente precisa del pensamiento, lo que difícilmente toleraría, ni siquiera en su época de madurez, cuando parece profundamente emparentado con los planteamientos existencialistas. Se pretende poner de manifiesto su consciencia de problemas de indiscutible vigencia, y que buena parte del pensamiento y de la literatura contemporáneos han puesto de actualidad. De sus reflexiones sobre el conocimiento científico se podría deducir que éste se concibe —desde una óptica emparentable con la del pragmatismo (William James)— más como una creencia operativa que como comprobación científicamente verdadera, y los problemas que plantea en torno a la verdad histórica vienen a enriquecer la complejidad de un pensamiento profundamente afectado por la crisis epistemológica de nuestro tiempo. «Estimulados por diversas confusiones generosas —señala a propósito de "los profesores que sostiene la doctrina de los 'hechos'"—, mantienen que el historiador debe atenerse humildemente a los hechos. Pero, ¿cuáles? Imagino que ninguno de estos historiadores va a pretender atenerse a *todos*, ya que en ese caso habría que anotar no sólo la cantidad exacta de ganado vacuno existente en Nínive en el momento de su destrucción, sino, también y con sumo cuidado, la posición de las patas y el estado de sus sistemas nerviosos» (H, 25). La historia, como todo conocimiento organizado, implica selección, simplificación, abstracción en último término. Comentando la irritación que provocó la *Vida pública y privada de Sócrates*, de René Kraus, entre quienes aseguraban que nada o casi nada se sabía sobre el biografiado, Sábato ofrece otras observaciones de interés para el tema que nos ocupa: «Esto me parece, por el contrario, una gran ventaja. El arte crea los personajes históricos, y en cuanto a la vida de este filósofo, tiene la ventaja de que todavía permanece casi increada: está todo por hacer. Sus biógrafos pueden inventarlo sin prisa y realizar un trabajo limpio» (U, 99). Si antes había quedado patente la parcialidad inevitable de la historia ante la imposibilidad de ofrecer la multiplicidad de los «datos objetivos», ahora se manifiesta una concepción de la historia como ficción, reiterada en *Uno y el Universo* a propósito de Pitágoras. Si para Borges abolir el pasado equivale simplemente a quemar los anales que lo registran, para Sábato no hay otro pasado que el registrado en las historias, verdaderas o falsas. La realidad histórica (la verdad histórica) ya no depende de los «hechos reales» acontecidos, sino que adquiere una naturaleza eminentemente verbal. Sumadas estas consi-

deraciones a las ofrecidas a propósito del conocimiento científico, podrían extraerse conclusiones de largo alcance: que todo conocimiento no va más allá de las ideas que nos formamos de las cosas, e incluso, llevando tales conclusiones a los dominios del lenguaje, que nuestros conocimientos y pensamientos son inseparables de los esquemas lingüísticos en que se formulan. Sábato no avanza por este camino, pero algo queda de manifiesto, reiterado una y otra vez: el inevitable componente subjetivo de nuestros conocimientos.

Tal componente subjetivo aparece como evidente en el caso de la historia (selección de unos datos en perjuicio de otros, valoración de los mismos, etc.), pero queda también apuntado a propósito de la ciencia, por cuanto factores como el método, el procedimiento o la posición del observador parecen acabar con toda pretensión de objetividad absoluta. Y es posible llegar más lejos: «Es preciso no olvidar que para Eddington —señala Sábato al comentar sus teorías sobre la expansión del Universo— el "mundo físico" no es el mundo exterior, sino el mundo fenoménico; para él, este mundo es parcialmente objetivo y parcialmente subjetivo y sólo nos es dado conocer lo que tiene de subjetivo. El hombre encuentra lentamente aquellos elementos que él mismo puso en la naturaleza: "Ha perseguido durante siglos las misteriosas huellas dejadas en la arena por alguien, hasta darse cuenta de que esas huellas eran las suyas propias"» (U, 57). Palabras semejantes emplea en la «Advertencia» de *Uno y el Universo* para referirse a su búsqueda personal: «Uno se embarca hacia tierras lejanas, o busca el conocimiento de hombres, o indaga la naturaleza, o busca a Dios; después se advierte que el fantasma que se perseguía era Uno-mismo.» La búsqueda de la verdad o del conocimiento de toda realidad exterior terminaría así constituyendo ya no sólo una interpretación subjetiva de esa realidad exterior, sino una indagación, quizá indirecta, en el propio sujeto, en la condición humana.

Es difícil determinar hasta qué punto la desconfianza en nuestros instrumentos cognoscitivos, en su capacidad para abordar o expresar lo demasiado complejo de la realidad concreta o del acontecer individual, ha podido influir en esa tétrica visión de la alienación, el desamparo y la incomunicación del ser humano que caracteriza a Sábato, pero parece íntimamente relacionada con sus planteamientos sobre cuestiones literarias. La condición subjetiva que se atribuye al conocimiento de la realidad exterior es evidente en sus críticas al realismo «ingenuo»: «Suponiendo posible la reproducción fiel del mundo externo —comenta a propósito de Stendhal—, no veo para qué esa inútil duplicación. Muchos se proponen este desatinado oficio de pa-

pel carbónico con tanta furia como ineficacia, por ignorar que el hombre es un papel carbónico que presta a la realidad externa su propio color» (U, 59). Y páginas más adelante: «La causa de tantas interminables discusiones sobre el realismo en el arte hay que buscarla en la tendencia de la mente a dividir y cristalizar lo que está unido y en movimiento. Los realistas ingenuos parten de la base de que fuera del hombre hay un mundo que puede ser conocido o descrito o pintado independientemente de nuestras características sensoriales e intelectuales. Pero la realidad no está solamente fuera, sino también dentro del hombre, constituida por una unidad sujeto-objeto que no puede ser escindida. El conocimiento es la manifestación de esta interacción entre el mundo exterior y el hombre» (U, 119). Toda visión del mundo exterior, en consecuencia, es subjetiva, también la científica en cierta medida. Y con mayores motivos la que se ofrece en una obra de arte, con lo que Sábato parece ponerse en guardia contra ese sector abundante de la crítica empeñado en alabar o condenar al escritor según acierte a reflejar lo que se presupone la realidad, olvidando que toda visión del mundo es personal, acorde con la sensibilidad de un individuo y de un momento histórico determinado: «El arte de cada época trasunta una visión del mundo, *la* visión del mundo que tienen los hombres de esa época y, en particular, el concepto que esa época tiene de lo que es *la* realidad. La civilización burguesa tiene también su concepto: es el de una realidad *externa y racional*. Esto sí que significa una deshumanización, porque la genuina realidad incluye al hombre, ¿y desde cuándo el ser humano está desprovisto de interioridad y cómo es posible suponer que el hombre sea solamente racional» (HE, 88). Desde cualquier perspectiva parece llegarse a la conclusión de que todo conocimiento válido ha de tener en cuenta al ser humano, y que toda indagación ha de constituir, en último término, un intento de profundizar en su compleja condición. Al cabo los razonamientos de Sábato en contra del conocimiento científico —con los abundantes argumentos que le proporcionan las catastróficas consecuencias en que, sobre todo en nuestro siglo, ha desembocado el dogma del progreso— se apoyan en el empobrecimiento que supone en la percepción del universo, ignorante de los sonidos, colores, olores, afectos, pasiones, valores, y, en suma, del hombre: «La ciencia estricta —es decir, la ciencia matematizable— es ajena a todo lo más valioso para el ser humano: sus emociones, sus sentimientos de arte o de justicia, su angustia frente a la muerte. Si el mundo matematizable fuera el único mundo verdadero, no sólo sería ilusorio un palacio soñado, con sus damas, juglares y palafreneros; también lo serían los

paisajes de la vigilia o la belleza de una fuga de Bach. O por lo menos sería ilusorio lo que en ellos nos emociona» (U, 31). Las pretensiones de llevar los procedimientos científicos a la literatura, como se advierte en ciertas novelas de aventuras y sobre todo en las policiales, incurren en limitaciones semejantes, al suprimir los caracteres verdaderamente humanos. «La necesidad y el rigor —arguye al comentar el prólogo de Borges a *La invención de Morel*— son atributos de la lógica y de la matemática. Pero, ¿cómo ha de ser posible aplicarlos a la psicología si ni siquiera son aptos para aprehender la realidad física? Como dice Russell, la física es matemática no porque sepamos mucho del mundo exterior, sino porque lo que sabemos es demasiado poco» (U, 23).

Propuesta la tesis de que la vida humana ha de ser el objetivo último del conocimiento, y de que ésta «desborda los esquemas rígidos, es contradictoria y paradojal, no se rige por lo razonable, sino por lo insensato» (EF 126), se concluye proclamando la superioridad del arte frente a una ciencia incapaz de dar respuesta a los interrogantes que la humanidad se ha venido planteando a lo largo de los siglos: «Frente al marmóreo museo de los símbolos matemáticos, estaba el hombre individual, que al fin y al cabo tenía derecho de preguntarse para qué servía todo ese aparato de dominio del mundo si no servía para resolver su angustia ante los eternos enigmas de la vida y de la muerte. Frente al problema de la esencia de las cosas se erigió el de la existencia del hombre. ¿Tiene algún sentido la vida? ¿Qué significa la muerte? ¿Somos un alma eterna o meramente un conglomerado de moléculas de sal y tierra? ¿Hay Dios o no? Estos sí que son problemas importantes. Todo lo demás, como bien dice Camus, es en el fondo un juego de niños: la ley de la gravitación, la máquina de vapor, los satélites de Júpiter y hasta el señor Kant con sus famosas categorías. ¡Al diablo con el razonamiento puro y la universalidad de sus leyes! ¿Acaso el que razona es un Filósofo Abstracto o yo mismo, transitorio y mísero individuo? ¿Qué importa que la Razón Pura sea universal y abstracta si El-que-razona no es un dios desprovisto de pasiones y sentimientos, sino un pobre ser que sabe que ha de morir y que de esa muerte carnal y suya no lo podrá salvar Kant con todas sus categorías? ¿Qué célebre conocimiento es ese que nos deja solos frente a la muerte?» (HE, 78-79). Razonamientos semejantes abundan en los escritos de Sábato, desautorizando una y otra vez a la ciencia y la razón como posibilidades de acceso al hombre y su destino. El arte y la literatura se constituyen paralelamente en formas de conocimiento, capaces de recuperar lo subjetivo, lo emocional, lo sentimental.

La novela resulta, desde luego, la principal beneficiaria de esa rebelión contra el racionalismo que parece el signo de nuestra época, aunque cuente con numerosos antecedentes. Sábato invoca con frecuencia en su apoyo a Kierkegaard, a Dostoievsky, a Nietzsche, a Husserl. De sobra conocida es su teoría de la novela como género impuro (como la historia y su protagonista, el hombre), inseparable del concepto de novela «total»: «En toda gran novela, en toda gran tragedia, hay una cosmovisión inmanente. Así, Camus, con razón, puede afirmar que los novelistas como Balzac, Sade, Dostoievsky, Proust, Malraux y Kafka son novelistas filósofos. En cualquiera de estos creadores capitales hay una *Weltanschauung,* aunque más justo sería decir una "visión del mundo", una intuición del mundo y de la existencia del hombre; pues a la inversa del pensador puro, que nos ofrece en sus tratados un esqueleto meramente conceptual de la realidad, el poeta nos da una imagen total, una imagen que difiere tanto de ese cuerpo conceptual como un ser viviente de su solo cerebro. En esas poderosas novelas no se demuestra nada, como en cambio hacen los filósofos o cientificistas: se muestra una realidad. Pero no una realidad cualquiera, sino una elegida y estilizada por el artista, y elegida y estilizada según su visión del mundo, de modo que su obra es de alguna manera un mensaje, *significa algo,* es una forma que el artista tiene de comunicarnos una verdad sobre el cielo y el infierno, la verdad que él advierte y sufre. No nos da una prueba, ni demuestra una tesis, ni hace propaganda de un partido o una iglesia: nos ofrece *una significación»* (EF, 202). Con tales presupuestos aborda lo que es o debe ser la novela, rechazando de plano las pretensiones de objetividad del realismo decimonónico, haciendo del subjetivismo una virtud, y confiándole la misión de indagar en la condición hombre cuando hasta la filosofía ha dejado al descubierto sus limitaciones: «La filosofía, por sí misma, es incapaz de realizar la síntesis del hombre disgregado: a lo más puede entenderla y recomendarla. Pero por su misma esencia conceptual no puede sino recomendar conceptualmente la rebelión contra el concepto mismo, de modo que hasta el propio existencialismo resulta una suerte de paradójico racionalismo. La auténtica rebelión y la verdadera síntesis no podía provenir sino de aquella actividad del espíritu que nunca separó lo inseparable: la novela. Que por su misma hibridez, a medio camino entre las ideas y las pasiones, estaba destinada a dar la real integración del hombre escindido; a lo menos en sus más vastas y complejas realizaciones. En estas novelas cumbres se da la síntesis que el existencialismo fenomenológico recomienda. Ni la pura objetividad de la ciencia, ni la pura subjetividad

de la primera rebelión: la realidad desde un yo; la síntesis entre el yo y el mundo, entre la inconsciencia y la conciencia, entre la sensibilidad y el intelecto» (EF, 20).

Dictaminada la preeminencia de la novela —de la novela «metafísica», habría que puntualizar— sobre toda otra posibilidad de conocimiento, podría delimitarse su área de investigación: el hombre, desde luego. Y todo cuanto tenga que ver con él: el amor, la incomunicación, la muerte, el sentido de su existencia, sus relaciones con el universo. Sábato insiste especialmente en la indagación de los «abismos», que parecen incluir cuanto de irracional ofrece la tan mentada condición humana. La novela debe recuperar para el hombre la integridad de un tiempo remoto, cuando la poesía, la filosofía y la magia constituían una única manifestación del espíritu en busca de respuestas sobre su destino y de conocimientos sobre el cosmos; algo que en alguna medida han ofrecido los grandes escritores de todos los tiempos: Sófocles, Dante, Shakespeare... Pues «no es el pensamiento puro el que nos descubre la realidad profunda de un pueblo, sino el mito y la ficción» (H, 108). Por suerte, «nunca como hoy la novela estuvo tan cargada de ideas y nunca como hoy se ha mostrado tan interesada en el conocimiento del hombre. Es que no se debe confundir conocimiento con razón. Hay más ideas en *Crimen y castigo* que en cualquier novela del racionalismo. Los románticos y los existencialistas insurgieron contra el conocimiento racional y científico, no contra el conocimiento en su sentido más amplio. El existencialismo actual, la fenomenología y la literatura contemporánea constituyen, en bloque, la búsqueda de un nuevo conocimiento, más profundo y complejo, pues incluye el irracional misterio de la existencia» (EF, 11). Precisando más: «La tarea central de la novelística de hoy es la indagación del hombre, lo que equivale a decir que es la indagación del Mal. El hombre real existe desde la caída. No existe sin el Demonio: Dios no basta» (EF, 184).

La búsqueda del novelista contemporáneo termina, pues, por admitir una formulación cuasi teológica. Cuando se ha insistido en la incapacidad o dificultad de la lógica y la matemática para aprehender la realidad, cuando una y otra vez se ha señalado la inapresable complejidad de la condición humana, no deja de ser llamativa tanta confianza depositada en un género literario. La novela es, al cabo, un hecho de lenguaje, y el lenguaje apenas permite un conocimiento parcial y abstracto. Progresivamente Sábato parece desentenderse de los problemas de índole gnoseológica o epistemológica para postular, sin más, el planteamiento de los problemas del hombre en el ámbito

poético, en actitud relacionable según los casos con la de surrealistas y existencialistas. Sobre el tipo de conocimiento que la literatura permite alcanzar son de especial interés sus reflexiones en torno a la metáfora. «Desde Vico sabemos —escribe contra Robbe-Grillet— que la metáfora no es un adorno, ni una hinchazón del lenguaje, ni esa joya que suponían los retóricos latinos, sino el único modo que tiene el hombre de expresar el mundo subjetivo» (EF, 46). La misión de este lenguaje, «absurdo pero eficaz», «no es comunicar las abstractas e indiscutibles verdades de la lógica o de la matemática, sino las verdades de la existencia, vinculadas a la fe o a la ilusión, a la esperanza o a los terrores, a las angustias o a las convicciones apasionadas» (EF, 47). Ya en *Uno y el Universo* se lee que «las metáforas son eficientes en la medida en que se alejan del objeto a que aluden», y que *«la metáfora es útil precisamente porque representa algo distinto.* Pero no *totalmente* distinto; lo que quiere decir que hay un núcleo común, hundido y oculto por los atributos exteriores; y tanto más lejana es la metáfora, menor es el número de atributos comunes y más profundo es, por lo tanto, el núcleo idéntico. De ahí ese poder de alcanzar esencias profundas que tiene la poesía» (95). Si nuestros recursos intelectuales resultan incapaces de descubrir el ordenamiento último del universo, tal vez la sabiduría radique en la formulación tropológica, capaz de atisbar el abismo a través de la referencia y el asedio metafóricos, pues, concluye Sábato: «se ha argumentado repetidas veces que la metáfora tiene un valor psicológico, que actúa por deslumbramiento. Me parece, más bien, que tiene un valor ontológico, que actúa por alumbramiento de los estratos más profundos de la realidad» (U, 96).

De tales consideraciones podría deducirse la superioridad gnoseológica de la poesía sobre otras manifestaciones literarias, pero pueden extenderse a éstas sin mayores dificultades: «La prosa es lo diurno, la poesía es la noche: se alimenta de monstruos y símbolos, es el lenguaje de las tinieblas y los abismos. No hay gran novela, pues, que en última instancia no sea poesía» (EF, 158). El verdadero conocimiento, en todo caso, parece residir en iluminaciones o intuiciones fugaces que nos descubren el misterio del universo y del hombre, recuperando su esencial complejidad mediante la recuperación de lo irracional, la supresión de la relación intelectual con la realidad. La aproximación tropológica, puede deducirse, permite evitar las abstracciones por las que opera el pensamiento y que lo alejan de lo concreto, sugiriendo a través de enunciados verbales con capacidad connotativa lo que resulta imposible de denotar. Sin duda subyace la convicción de

las dificultades del lenguaje para abordar el ámbito de sus presuntos referentes, difícilmente conciliable con esa otra pretensión de Sábato de rescatar la ilimitada, caótica e inabarcable concreción de los hechos individuales. De sus reflexiones sobre la metáfora puede concluirse que de la literatura se espera una especie de revelación, una formulación tropológica para lo inefable, una forma de conocimiento místico. No es casualidad que en *El escritor y sus fantasmas* se incluya esta reflexión de H. Delacroix: «La creación artística se asemeja en ciertos aspectos a la contemplación mística, que puede ir también desde la oración confusa hasta las visiones precisas» (36).

No vamos a entrar en las limitaciones del conocimiento obtenido a través de la literatura. Sábato no se las plantea, y garantiza para la novela un extraordinario futuro: «Cómo puede suponerse en decadencia un género con semejantes descubrimientos, con dominios tan vastos y misteriosos por recorrer, con el consiguiente enriquecimiento técnico, con su trascendencia filosófica y con lo que representa para el atormentado hombre de hoy, que ve en la novela no sólo su drama, sino que busca su orientación. Por el contrario, pienso que es la actividad más compleja del espíritu de hoy, la más integral y la más promisoria en este intento de indagar y expresar el drama que nos ha tocado vivir» (EF, 93-94). Con la misma suficiencia e idéntico optimismo ha hecho del escritor (de novelas «problemáticas», desde luego), un explorador o descubridor, el Gran Testigo de los sueños colectivos, de la condición del hombre contemporáneo y todas sus circunstancias. Espléndida justificación de su propia tarea.

TEODOSIO FERNANDEZ

Avila, 41, 6.º B
Móstoles
MADRID

EL CAMINO HACIA LA *GNOSIS*

Jalones para un entendimiento de Ernesto Sábato

et cognoscetis veritatem,
et veritas liberabit vos.
Secundum Joannem 8:32

Eran más de una docena los profesores de esa universidad centroeuropea, presididos por su decano de edad y poderes, que habían acogido al gran escritor «progresista» argentino Ernesto Sábato en una mañana de primavera de los años sesenta. Llevaban escritas las preguntas a plantear, corteses y bien dentro de la línea ideológica establecida—ya habían sido vistas y aprobadas por el camarada decano—, pero las respuestas del maestro Sábato cayeron como golpes de mortero. El decano no lo quería creer, pero el celebrado autor hablaba de «los grandes abismos sin fondo del alma humana» que él intentaba expresarlos en sus libros, de un «universo subterráneo» o de «la novela como poema metafísico». Luego alcanzó preguntar, en palabras claras que parecían bayonetas por aquellos lares, sobre la situación de la literatura local, ya que para él «el ansia de absoluto, la angustia ante la muerte, la voluntad de poder o el impulso a la rebelión» eran «explicables» en los habitantes de un país «no importe cuál fuere su sistema social y político».

Volví a encontrar al controversado escritor en el otoño austral de 1969, y como amigos él se ofreció a ser mi guía en mi exilio por Buenos Aires. Durante una de nuestras vueltas en su pequeño Fiat por los barrios porteños hemos parado para tomar un cortado en un café de la Recoleta y seguir nuestras pláticas sobre las artes y las ideas. Acercóse en eso un reportero que quería saber las opiniones de don Ernesto Sábato sobre ciertas cuestiones que agitaban la intelectualidad bonaerense. «¿La crisis del arte? No, señor; usted plantea el problema al revés, y ya lo he dicho en mi libro *El escritor y sus fantasmas* (1): se toma por un arte en crisis lo que en rigor es

(1) Buenos Aires, Aguilar, 1964, 2.ª edición. A este libro nos referiremos en lo sucesivo con las iniciales EF. Para otros dos de sus libros de ensayo las abreviaciones serán: HE —*Hombres y engranajes*— y H —*Heterodoxia*—, publicados en un volumen en Madrid. Alianza Emecé, 1973.

el arte de crisis», e infirió «la falacia del realismo radica en la idea de que lo real es cuantificable, mientras lo demás es una ilusión de nuestros sentidos». Luego prosiguió con diatribas contra el racionalismo, la tecnocracia, el freudianismo, así como los campos de concentración soviéticos, el estado totalitario, las dictaduras militares, el colonialismo, el racismo en Norteamérica, el poder del mal en el mundo y cosas por todos los estilos. Rodaban los ojos del joven, siguiendo casi su giróscopo mental que estaba a punto de volcarse. Nunca he sabido si jamás se haya publicado esa entrevista, pero desde aquel entonces comprendí que uno tenía que adentrarse en la heresiología personal de Sábato para entenderlo bien a este pensador único en las Américas. Además resultaba evidente que el autor de la entonces muy aclamada novela *Sobre héroes y tumbas* (2) daba todavía mucha guerra al entendimiento general, porque hasta entre sus amigos se le apodaba de «protestón». Clima de bastante incomprensión y muchos recelos en diferentes meridianos fue lo que encontré durante los recordados momentos en que he mirado al mundo desde la trinchera de don Ernesto Sábato.

Ahora bien, para un ensayista y novelista tan consecuente en su actitud y tan lúcido en sus ideas como Ernesto Sábato, la raíz de su desmesura protestataria y la razón de su aparente sinrazón han de yacer muy adentro de su alma y, por lo tanto, un más atento y extenso análisis de su obra —que, reconocemos, puede parecer un verdadero *corpus hermeticum*— es imperativo. Igualmente se impone estudiar la interrelación vida y obras o bien el reflejo de sus vivencias en la plasmación de sus ideas. El autor mismo nos ofrece, en un segmento de su tremendo libro *Abaddón, el exterminador* (3), titulado «Reportaje», una clave para el entendimiento de su compleja personalidad:

—¿Quién es Ernesto Sábato?

—Mis libros han sido un intento de responder a esa pregunta. Yo no quiero obligarlo a leerlos, pero si quiere conocer la respuesta, tendrá que hacerlo.

Esto viene a confirmar que la detección de lo que hay de conflictual y problemático en el complejo de ideas de un creador se puede efectuar sólo si se emprende un minucioso desandar de su itinerario biográfico, tal como él mismo lo expone en sus escritos. Cosa bien arriesgada cuando se trata de las obras e ideas sabatianas que re-

---

(2) En *Obras de ficción*, Buenos Aires, Losada, 1966, abreviado en lo sucesivo SHT.
(3) Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1977, 7.ª edición; título abreviado: A.

sultan estrafalarias o inaceptables para unos, a no ser que desorienten o hasta pongan biliosos a algunos «estudiosos» (4).

La crítica, desde distintos ángulos, viene señalando ciertas reiteraciones de ideas en los escritos de Ernesto Sábato, o bien variaciones sobre una preocupación, un tema. Lo cierto es que el escritor lo declara serenamente, en multitud de ocasiones, y aquí espigamos ésta:

> ... Siempre me preocupó el problema del mal, cuando desde chico me ponía al lado de un hormiguero armado de un martillo y empezaba a matar bichos sin ton ni son. El pánico se apoderaba de las sobrevivientes, que corrían en cualquier sentido. Luego echaba agua con una manguera: inundación. Ya me imaginaba las escenas dentro, las obras de emergencia, las corridas, las órdenes y contraórdenes para salvar depósitos de alimentos, huevos, seguridad de reinas, etc. Finalmente, con una pala removía todo, abría grandes boquetes, buscaba las cuevas y destruía frenéticamente: catástrofe general. Después me ponía a cavilar sobre el sentido general de la existencia, y a pensar sobre nuestras propias inundaciones y terremotos. Así fuí elaborando una serie de teorías, pues la idea de que estuviéramos gobernados por un Dios omnipotente, omnisciente y bondadoso me parecía tan contradictoria que ni siquiera creía que se pudiese tomar en serio (SHT, 437).

Si el escritor tuvo, en su infancia, la maqueta de la sociedad humana y operó como un dios sobre su destino, este fragmento nos ofrece, en máxima condensación, las preocupaciones y obsesiones metafísicas que forman el núcleo de sus ensayos y novelas. Otra aclaración de Sábato podrá servirnos de segunda clave:

> Las obsesiones tienen sus raíces en zonas profundas del yo, y cuanto más profundas menos numerosas. La más profunda pienso que es única y todopoderosa: es la que reaparece a lo largo de todas las obras de un creador verdadero, que siempre escribe sobre *un solo tema* (EF, 182).

La reflexión del escritor Sábato, su actitud ética con respecto al contenido de su obra dual —que él mismo califica: «ensayo y novela: lo diurno y lo nocturno» (H, 162)—, sus juicios de valor ¿giran alrededor del destino, del mal que impera, de un panteón propio...? Consideramos que resultaría oportuno buscar, en vista de la decla-

---

(4) Cierto señor de la Pacific Lutheran University, James R. Predmore, en un artículo publicado en la revista local, titulado *Abaddón, el exterminador: Literary Failure and Sábato's Catharsis*, propone a raíz de que esta novela no se puede insertar en el «boom» literario latinoamericano— poner el herético libro en una lista de obras rechazadas y aduce: «In *Abaddón*, there is no experience to participate in, imaginatively or otherwise. We are forced to either accept it or reject it. Given the reasons cited throughout this article, I think we must reject it.»

ración suya sobre *un solo tema,* cuál es el *motivo central* (lo que llamamos en lenguaje comparativista *Kernmotiv),* es decir, la idea abstracta que domina e individualiza la creación sabatiana. Tal motivo central sería, en fondo, la fuerza cardinal que ha empujado al escritor a plasmar en palabras su proceso mental, a liberarse; todo lo demás, o sea lo factual *(Stoff),* la concatenación de hechos e ideas, no formaría más que el material literario de sus escritos. De nuevo el autor nos señala otra clave: «Escribir al menos para eternizar algo: un amor, un acto de heroísmo, ... un éxtasis. Acceder a lo absoluto» (A, 15).

La *eternidad* y lo *absoluto;* he aquí un binomio que atormenta exclusivamente a todo gran novelista auténtico.

Veamos el primer factor de ese motivo binomial, ya que Sábato nos asegura que «Una de las raíces metafísicas de la obra de arte es la necesidad que el hombre tiene de eternizar» (H, 177). Coincide en sus disquisiciones con Sartre (5) en que la eternidad es cosa diferente de la inmortalidad: «la eternidad es un presente: el tiempo no existe. ... la inmortalidad, por el contrario, es el paso del tiempo, la conversión del anhelado futuro en pasado...», pero difiere del concepto sartriano de que cualquier evento banal fuera un absoluto. Para Sábato «En el éxtasis amoroso o religioso el hombre se coloca fuera del tiempo, convierte el instante en absoluto. En ese momento teopático entra en contacto con la eternidad» (EF, 177; H, 176-177).

Eternidad-absoluto, un binomio filosófico que requiere una larga y espinosa búsqueda, madurante, generadora de actos creadores. Deducimos sin ambages que su novelística se engendró durante este incesante buscar, a base de una concepción filosófica personal, cada vez más expresa, siempre lúcida y coherente (6). Sábato recalca que «ocurre que en muchas grandes novelas no sólo estemos en presencia de una filosofía implícita en su carácter y atmósfera general (como en el caso de Kafka), en los actos y sentimientos de sus personajes (como en el caso de Faulkner), sino que incluso puede haber en sus páginas auténticas, prolongadas y rigurosas discusiones de ideas que no podemos llamar sino filosóficas...» (EF, 265).

---

(5) En *La responsabilité de l'écrivain.* Conferencia de Jean Paul Sartre, presentada en la Sorbona, París, con motivo de la primera asamblea general de la UNESCO, (1 de noviembre de 1946); publicada en *Les conférences de l'UNESCO,* Editions de la Revue Fontaine, París, 1947, pp. 57-73.

(6) Aunque en *Abaddón* afirma que no debe su posición filosófica a ningún maestro: «... como no tengo profesores a quienes dejar mal, soy un completo irresponsable» (p. 378), reconoce la influencia mayor de Pedro Henríquez Ureña (en una admirable presentación que le hace en *Apologías y rechazos)* y del gran filósofo Alejandro Korn, por sus enseñanzas antipositivistas.

Al cabo de tres décadas de intensa actividad literaria, aparece una larga novela en que convergen todas las ideas y temas filosóficos que Ernesto Sábato ha venido incluyendo en sus previos escritos: *Abaddón, el exterminador.* En este ápice de su creación las realidades del mundo de hoy y los infinitos de la mente o del alma humanas están constantemente sujetos a la perpetua indagación de absoluto y eternidad, la gran búsqueda del conocimiento de éstos:

> Una novela sobre esa búsqueda del absoluto, esa locura de adolescentes pero también de hombres que no quieren o no pueden dejar de serlo.

Y aunque ciertos juicios críticos no lograron desenmarañarse en la heterogeneidad de elementos que integran este libro, el inmenso barullo y la chismografía porteñas que invaden sus diálogos o los entrecruzamientos de paradojales destinos, Sábato hace un aforo de lo que es una verdadera novela y la relación que hay entre lo factual (Stoff) y el tema o motivo (Kernmotiv), apreciación que nos podrá servir como subclave de la motivación filosófica de su creación:

> Además, una novela profunda no puede ser metafísica, pues debajo de los problemas familiares, económicos, sociales y políticos en que los hombres se debaten están siempre los problemas últimos de la existencia: la angustia, el deseo de poder, la perplejidad y el temor ante la muerte, el anhelo de absoluto y de eternidad, la rebeldía ante el absurdo de la existencia (EF, 264).

Pero Sábato alcanzó en esta novela de título apocalíptico la fase suprema de una encuesta mística, comenzada tímidamente en sus narraciones anteriores, que hace de esta obra un libro único en las letras hispanoamericanas. Se trata de una visión de la realidad que refleja los cánones de aquella antiquísima y olvidada enseñanza que solía llamarse *gnosticismo.* Cómo ha llegado a esto y cuáles son los elementos que se revelan serán materia de este ensayo que trataremos de exponer dentro de los límites de espacio.

I

Comienza la odisea intelectual de Ernesto Sábato con un período apasionado y doctrinal que representa sus años universitarios. Corresponde esto a su interés por la actividad política y culmina en su desempeño como alto miembro de la Federación Juvenil Comunista, para acabar bruscamente por una «salida de emergencia» cuando es-

taba camino a Moscú. Confiesa: «...huí del movimiento stalinista en 1935, en Bruselas, sin dinero, sin documentos» (A, 281).

De este período le quedaría para siempre la desilusión romántica, alimentada por su permanente clarividencia desesperada en cuanto a la revolución: «Claro, cómo no admirar a Guevara. Pero sorda y tristemente algo le murmuraba que en 1917 la revolución rusa también ha sido romántica, grandes poetas la habían cantado. Porque toda revolución, por pura que sea, y sobre todo si lo es, está destinada a convertirse en una sucia y policial burocracia, mientras los mejores espíritus concluyen en las mazmorras o en los manicomios» (A, 204).

Es muy posible que Sábato conociera las intolerantes críticas de los comunistas que, motivados o no, nunca aguantan a los que les desenmascaran:

—...¿Te das cuenta de que soy un reaccionario? Al menos lo que ustedes los marxistas piensan de mí.

—No todos los marxistas.

—Caramba, menos mal. Basta que diga mito o metafísica para que en seguida me acusen de recibir dinero de la embajada norteamericana (A, 210).

Parte del proceso intelectual de aspiración ascendente y búsqueda, de esta época le permanece su bien definida conciencia social, la crítica áspera pero siempre fundamentalmente argumentada del marxismo como actitud y enfoque, y, lo más importante, una gran nostalgia por el anarquismo (7). Sigue sintiéndose «un anarquista aristocrático o reaccionario que odiaba esta civilización, una civilización que inventa la aspirina, "porque ni siquiera es capaz de soportar un dolor de cabeza"» (A, 273).

Pasada esta etapa de interés *somático* —para usar el término filosófico que mejor se aplicaría a la visión sabatiana— quedan resultados espirituales que se aunarán a la suma de sus reflexiones vitales, entre éstas la que recalca en su último libro de ensayos, *Apologías y rechazos* (8), de que el hombre deberá seguir luchando para «que supere esas antítesis en que hasta hoy nos debatimos: o un indivi-

---

(7) Ya en SHT haba presentado la figura luminosa del anarquista español Iglesias, víctima de la conspiración de los Ciegos. En A evoca, dentro de una conversación con un obrero analfabeto, la imagen de *Luvi*, un anarquista europeo que enseñaba la doctrina a los trabajadores argentinos del campo a comienzos de este siglo. Más sobre este tema en el ensayo «The Anarchism of Two River Plate Writers: Horacio Quiroga and Ernesto Sábato», presentado por Paul Teodorescu en el Primer Simpósium Internacional sobre el anarquismo (17 a 24 de febrero de 1980, Portland, Oregón) publicado en las Actas del Simpósium. Véase también: Paul G. Teodorescu: «El camino de la ideología sociopolítica de Horacio Quiroga», en *Ideologies and Literature*, vol. 3, núm. 12, March-May 1980, pp. 16-74.

(8) Barcelona, Seix Barral, 1980, 2.ª edición, abreviación: AR.

dualismo que ignora a la sociedad o un comunismo que ignora al hombre». Ya en su primer libro de ensayos, *Uno y el universo* (9) declaraba: «El socialismo, tal como ha sido expresado por sus teóricos... es un movimiento profundamente moral, destinado a enaltecer el hombre y a levantarlo del barro físico y espiritual en que ha estado sumido en todo el tiempo de su esclavitud. Es, quizá, la interpretación laica del cristianismo» (UU, 69).

En su segunda etapa de vida intelectual, caracterizada por un nuevo enfoque cualitativo en el pensamiento abstracto, Sábato persiguió su búsqueda en zonas cristalinas y frías de las ciencias exactas y las matemáticas, que él llamaría *la luz*. Buscando el orden en el tumulto y la calma y la serenidad del espíritu puro en el alboroto de la sociedad circundante, continuó su ascenso hacia lo absoluto, hacia el conocimiento de un universo perfecto. Alcanzó Sábato las cimas de la física (un doctorado en 1937) y adhirió a la lógica matemática que parece que siempre lo había apasionado (10).

El «vicioso» Sócrates y Platón soñaban con este «universo impecable» de la razón y la geometría. Y Sábato admite:

> También él había intentado ese ascenso. Cada vez que había sentido el dolor, porque esa torre era invulnerable; cada vez que la basura ya era insoportable, porque esa torre era límpida; cada vez que la fugacidad del tiempo lo atormentaba, porque en aquel recinto reinaba la eternidad.
> Encerrarse en la torre (A, 405).

Asciende a este universo incorruptible y sereno, al «topo uranos, el hermoso refugio», a «la suma perfección que sólo era dable escalar con los transparentes pero rígidos teoremas» (A, 405) y vuelve a París, enviado para hacer trabajos de investigación en el famoso laboratorio Curie. Pero ahí, en la cúspide de una segura y exitosa carrera, en ese universo platónico donde quería encontrar un orden que no tenía dentro, olvidar la precariedad de su cuerpo y la turbiedad de sus pasiones, reaparecen esos «demonios» de los «antros» de su ser. Bajo el peso específico de su personalidad inquisitiva retorna su crisis existencial y emerge su interés por el destino del mundo. Le atrae, sobre todo, el *surrealismo* que «se proponía abrir

---

(9) Edición definitiva, Barcelona, Seix Barral, 1981, abreviación: UU.

(10) En EF, pp. 9-10, afirma: «Desde que recuerdo, mi vocación fue artística: la pintura y la ficción. Sin embargo, en dos momentos cruciales de mi vida corrí hacia las matemáticas... Todavía ahora recuerdo el éxtasis que experimenté en la primera demostración de un teorema: todo el orden, toda la pureza, todo el rigor que faltaba en el mundo de adolescente, y que desesperadamente anhelaba, se me revelaba en ese orbe transparente de las formas geométricas.»

las compuertas del mundo secreto, del territorio prohibido» (A, 340); pasó, como Pascal, del esencialismo matemático al existencialismo:

> Pero cuando comencé mis tareas con Irène Joliot comprendí de pronto que todo eso no era más que una complicadísima evasión, y en el fondo una cobarde salida a mis auténticos problemas interiores. Empecé a vincularme con los surrealistas, particularmente con Oscar Domínguez, y de este modo creo que se inició la etapa final (y más auténtica) de mi existencia. Supe entonces que mi paso por la ciencia había terminado para siempre (EF, 11).

Inició una vuelta enconada y decisiva, ya que esa falta de armonía entre sus «antros» y el ejercicio diario de «claridad científica» vino transformándose en conflicto, y concordamos con Angela Dellepiane (11) cuando nos asegura que el viraje total, el abandono de las ciencias físico-matemáticas, se efectuó años más tarde, en 1943, durante «una semana que Sábato pasó en el Observatorio de Bosque Alegre en plena serranía cordobesa», tras una polémica que él sostuvo con el director de dicho observatorio, profesor Gaviola, y el famoso físico Back. Coexistió en él, durante todos esos años, aquella dualidad a que alude al describir la personalidad de Leonardo da Vinci: «como científico, se servía de la luminosa razón; como artista, exploraba un universo que únicamente puede indagarse con la intuición poética, oscuro e inexplicable» (AR, 10).

Aun así, un buen físico siempre ha tenido una posición filosófica —buena o mala— y se equivocaba cuando «creía no hacer especulaciones filosóficas cuando medía un tiempo con un reloj; no obstante, se basaba en una hipótesis metafísica —el tiempo absoluto— que invalidaba todos sus resultados experimentales. Ignoraba que un reloj puede ser más peligroso que un tratado de metafísica» (UU, 122).

Ahora bien, el pensador Ernesto Sábato, científico y poeta, observaba por su telescopio, allá en la serranía, un universo que comenzaba a diferir del de los cálculos incorruptibles y esto, con toda seguridad, le habrá presentado un empalme en su itinerario espiritual. El maravilloso mundo celeste, medroso para el que embiste con los límites del conocimiento, presenta a la vez el mejor polígono de experimentos cerebrales inauditos y cambios radicales de visiones del mundo. El primer conflicto que surge ante los ojos atónitos de un astrónomo que investiga el infinito del cielo proviene del paralelo entre la teoría y

---

(11) Dellepiane, Angela B.: *Sábato: Un análisis de su narrativa,* Buenos Aires, Nova, 1970, p. 27.

la observación, la discordancia entre el mundo teórico, un mundo modelo, y, por otro lado, el mundo real. Sábato recuerda:

> Las novae de su época del observatorio le volvieron a la mente, esas inexplicables explosiones siderales. Tenía su idea, la idea de un astrofísico enloquecido por las herejías (A, 404).

Las parejas científicas entre la teoría y la observación, aunque siempre cuantitativas, obligan a los científicos honestos a abandonar los antiguos paradigmas y a cambiar de modelos. Un semejante cambio de modelos, inclusive cuando parezca una locura para los contemporáneos inadvertidos, es, en fondo, el avance de la Ciencia. Copérnico abandonó el paradigma «la Tierra está en el centro del Universo» y creó un nuevo modelo de universo; tal cambio radical fue una verdadera revolución científica. Sábato descubre que:

> En la ciencia hay un elemento eterno y otro mortal: el primero es el método, que consiste en observación cuidadosa y razonamiento impecable; la parte mortal es, en cambio, el conocimiento mismo. La teoría de Tolomeo fue superada por la de Copérnico, ésta por la de Einstein y la de Einstein ha de ser superada por otra más compleja. El desarrollo *del pensamiento* se hace a menudo a través de estas negociaciones dialécticas. Esta mortalidad del conocimiento es lo que hace tan cautelosos a los hombres de ciencia, que nunca son dogmáticos cuando son auténticos (UU, 44).

Para Ernesto Sábato, que no admite (tal como hemos visto anteriormente) lo real como una simple cosa cuantificable, el paralelo teoría-realidad obtuvo valor cualitativo, que puede parecer herejía. Cuando, hoy en día, un paradigma como «la velocidad de la luz no se puede superar» deja de ser una ley, mientras el movimiento de las galaxias desborda la imaginación y la aparición de fenómenos como los «hoyos negros» o los quasars están más allá del borde de la relatividad, el cambio de modelos que se requiere implica desde ya un extraño modo de pensar, una nueva filosofía.

Como era de esperar, al proseguir su pesquisa del conocimiento, Sábato cambió de modelo, para atisbar una realidad alucinante regida por leyes heréticas al pensamiento positivista. Así sucumbió su utópica exigencia de encontrar su absoluto en el universo abstracto de la razón, bajo la fuerza y presión del universo, real e irracional, que irrumpía de su interior. Bajó de la torre.

> ... porque el mundo no sólo estaba fuera, sino en lo más recóndito de su corazón, en sus vísceras e intestinos, en sus excrementos. Y tarde o temprano aquel universo incorruptible concluía

pareciéndole un triste simulacro, porque el mundo que para nosotros cuenta es éste de aquí: el único que nos hiere con el dolor y la desdicha, pero también el único que nos da la plenitud de la existencia, esta sangre, este fuego, este amor, esta espera de la muerte... (A, 405).

En fin, parece que cualquier matemático que incide en cavilaciones que sobrepasan sus abstracciones se alejará inexorablemente de este universo platónico: «cualquier consecuente hombre de ciencia se negará a hacer consideraciones sobre lo que podría haber *más allá de la estructura matemática,* pues si lo hace se convertiría en religioso, metafísico o poeta» (EF, 65; HE, 39). De manera que, siguiendo el postulado dantesco de «seguir virtute e conoscenza», Ernesto Sábato fatalmente se convirtió en escritor, metafísico y aun místico.

Al dar esa vuelta completa de timón Sábato se encaminó hacia el conocimiento esotérico de una realidad radicada en lo mítico y lo inconsciente. El pone de manifiesto el dramatismo de la selección de un rumbo en una odisea mental, especialmente cuando lo que se persigue es escudriñar la naturaleza de la realidad o la existencia de las cosas visibles e invisibles en la vida y el destino del hombre. Y recalca que ésta es la última etapa de su vida intelectual y espiritual, el ambiente y razón de su acto creador.

En esta vida única y limitada que tenemos, en cada instante nos vemos obligados a elegir un solo camino entre infinitos que se nos presentan. Elegir esa posibilidad es abandonar las otras a la nada. Esa posibilidad que ni siquiera sabemos hasta dónde nos ha de llevar, pues nuestra visión del futuro es precaria y sentimos el mismo desasosiego que el navegante que debe pasar entre escollos peligrosísimos en medio de la niebla o la oscuridad. Apenas si sabemos con certeza que más allá está la muerte, lo que precisamente hace más angustiosa nuestra elección: pues hace de ella algo único e irreversible. Elección, pues, que parece inventada por el demonio para atormentarnos, portada como presumimos de una casi segura frustración, el camino de la desilusión o el fracaso. Y, para mayor escarnio, por causa de nuestra propia voluntad (EF, 241).

Consciente de esta trágica condición de escribir por elección y de la responsabilidad que le incumbe, se plantea primero la tarea de averiguar la misión de la literatura y la encuentra en una oración sibilínica «despertar al hombre que viaja hacia el patíbulo» (EF, 90). Lamenta un poco el tiempo perdido en los campos de las ciencias, pero guarda lo viable de ellas, el método, la seria indagación. Sus tres

novelas son una investigación y, al concluir *Abaddón, el exterminador,* hubiera podido exclamar como Montaigne

> j'ay cecy selon la discipline, que jamais homme ne traicta subject qu'il entendist ne congneust mieux que je fay celuy que j'ay entrepris, et qu'en celuy-la je suis le plus sçavant homme qui vive! (12).

Gracias a las experiencias vitales tenidas en las etapas anteriores, como asimismo a un cuerpo sistemático de reflexiones hechas tras la recepción de señales de su subconsciente, el escritor Sábato se empeñó no sólo en describir el mundo caótico que lo rodeaba sino que se impuso programáticamente conocer la verdad total, alcanzar la *Gnosis,* ya que el conocer esotérico es la liberación, la salvación del dominio infernal. Y el hombre sufre no por el pecado sino por la ignorancia, la ceguera. «La ceguera es una metáfora de las tinieblas», declara Sábato (EF, 18), que los críticos y psicoanalistas habían explicado, pero no cesa de ser el motivo reiterado en sus dos novelas mayores. Podríamos agregar que esta metáfora fue usada por primera vez en las escrituras gnósticas (13) y este hecho no aparece desconectado si consideramos el programa literario de Ernesto Sábato:

> La tarea central de la novelística de hoy es la indagación del hombre, lo que equivale a decir que es la indagación del Mal. El hombre real existe desde la caída. El hombre no existe sin el Demonio: Dios no basta.
> La literatura no puede pretender la verdad total sin ese censo del Infierno. El orden vendrá luego (EF, 209).

Según los gnósticos el *mal* (kakía) era no sólo el dolor, la enfermedad, el sufrimiento, la mala suerte y cualquier daño, sino el origen mismo del mundo material, considerado a veces como el demonio demiurgo. La existencia de una *escatología* —como prefiere Sábato (14)— gnóstica ya fue señalada en cuanto al libro *Abaddón,* en un estudio de Salvador Bacarisse (15), pero Sábato habla del dominio del Diablo en casi todos sus escritos y, en *Sobre héroes y tumbas,* discurre cabalmente:

---

(12) En *Les Essais.*

(13) Nuestro conocimiento sobre éstas fue enriquecido por la traducción de los rollos encontrados en Nag Hammadi, en diciembre de 1945. Nos hemos servido de la traducción al inglés de la colección de estos textos en cóptico: *The Nag Hammadi Library,* in English, San Francisco, Harper and Row, 1977, 493 páginas.

(14) En SHT, p. 438.

(15) «Abaddón, el exterminador: Sábato's Gnostic Eschatology», publicado en la revista *Forum for Modern Studies,* vol. 15, St. Andrew's Scotland.

Mi conclusión es obvia: sigue gobernando el Príncipe de las Tinieblas. Y ese gobierno se hace mediante la Secta Sagrada de los Ciegos. Es tan claro todo que casi me pondría a reír si no me poseyera el pavor.

Que el Demonio, el Mal, reine en el mundo es una realidad incontestable para los gnósticos, y Sábato coincide con ellos en que la única salida del sufrimiento es el descubrimiento de la verdad acerca del lugar y del destino de la humanidad en el universo (16). Cualquier otra solución fuera de la *gnosis* es una ilusión.

Una ontofanía, una revelación de la realidad es todo lo que se necesita; y no sólo la realidad exterior sino también la interior, la irracional y subconsciente. Los gnósticos insisten en que el conocimiento de sí mismo es la clave para el entendimiento de las verdades universales. Sábato, claro está, nunca cesa de esforzarse por conocer a fondo esta realidad interior, se desplaza hacia el yo profundo, indaga su propio inconsciente. No puede admitir, por supuesto, las opiniones de los que relegan su obra a un ensayo de psicoanálisis, porque él rechaza el freudianismo (17). Opone a Freud siempre el pensamiento profundo de Carl-Gustav Jung y la psicología analítica de éste: lo inconsciente como «fantasmas que suben desde nuestros antros subterráneos», generador de obras artísticas que «materializan cierta inmortalidad, asegurada por antiguas leyendas, por hombres de la misma raza, por crepúsculos y amaneceres semejantes, por ojos y rostros que retornan, ancestralmente» (A, 128-9). Hay en esto el postulado junguiano del *inconsciente colectivo,* y no alguna memoria o tendencia reprimidas de un individuo que suele ser el inconsciente psicoanalítico.

Pero en donde más se acerca Sábato a Jung es en la reevaluación del mito y del sueño. El rescate y la reconsideración de estos dos elementos es quizá la característica principal del debate de Sábato en la ideología del arte:

—Mirá lo que sucedió con el mito. Los tipos de la Enciclopedia se rieron: puro macaneo, pura mistificación. Y, de paso, ahí tenés la raíz de esa confusión actual: des-mistificación es lo mismo que desmitificación. Los hombres de ciencia se morían de risa. Vos no has conocido a esa gente como yo, que he trabajado al lado de premios Nobel, en grandes centros de investigación...

Para el pensamiento ilustrado el hombre progresaba a medida que se alejaba del estado mito-poético... Pasó lo que tenía que pasar: expulsado por el pensamiento el mito se refugió en el arte,

---

(16) En Pagels, Elaine: *The Gnostic Gospels,* New York, Random House, 1979, p. 144.

(17) Aludiendo a la posición positivista de Freud, Sábato rechaza en varias partes de su novela *Abaddón, el exterminador* las interpretaciones psicoanalíticas de las obras literarias (*Hamlet* y *Romeo y Julieta,* entre otras).

> que así resultó una profanación del mito, pero al mismo tiempo una reivindicación. Lo que prueba dos cosas: primero, que es imbatible, que es una necesidad profunda del hombre. Segundo, que el arte nos salvará de la alienación total, de esa segregación brutal del pensamiento mágico y del pensamiento lógico. El hombre es todo a la vez. Por eso la novela, que tiene un pie en cada lado, es quizá la actividad que mejor puede expresar al ser total (A, 219-220).

El mito se vuelve un elemento básico del pensamiento moderno, pero, por eso mismo, se convierte también en factor cognoscitivo; la Verdad, en la concepción gnóstica, viene vestida de mitos y símbolos: «La Verdad no acude al mundo desnuda, sino que viene en tipos e imágenes. Uno no puede recibir la Verdad de otra manera», declara el evangelio gnóstico de Felipe (18).

Mas «El conocimiento de la Verdad es el acontecimiento de este siglo, no los viajes a la Luna, como piensan los giles» (A, 378), proclama Sábato.

En tanto, al conocimiento de esta Verdad inmanente, y en estrecha relación con el mito y la literatura, está el sueño; Sábato lo había enfatizado al hacer la ecuación del arte: «como el sueño y el mito es una ontofanía» (A, 197), puesto que «las ficciones tienen mucho de los sueños... el escritor sueña por la comunidad. Una especie de sueño colectivo» (A, 180).

Hasta aquí los motivos y temas, las etapas y experimentos vitales, así como los elementos constitutivos, aunque no reguladores, de sus reflexiones sobre el arte de novelar. De su odisea intelectual y de las situaciones espirituales y emotivas que lo llevaron, titubeante, a buscar una visión sistematizada del caos universal, surgió su mundo de símbolos y mitologías proteimorfas que rendirían la gran Verdad, apocalíptica e inescapable, a la que llegó por la vía de la gnosis.

II

El censo del infierno es la tarea manifiesta de la literatura en la concepción de Ernesto Sábato, y sólo al cumplirla podrá alcanzar la Verdad. Aunque parezca una hipérbole o una tendencia a exagerar, el novelista cree con firmeza en esta increíble posibilidad y no para obtener un mayor efecto literario —ya que le provoca un vómito «la sólo vista de unos de esos *cocktails* de artistas que hablan de la muerte mientras se disputan un premio municipal» (A, 445)—, sino para

(18) En *The Nag Hammadi Library (op. cit.)*, p. 140, y comentario en *The Gnostic Gospels (op. cit.)*, p. 133.

realizar algo trascendente, «útil», sacudir y despertar al hombre que sube al patíbulo de su destino.

Armado con el lema de Nietzsche: «Toda conquista, todo paso adelante, en la senda del conocimiento, es fruto de un acto de valor, de dureza contra sí mismo, de propia depuración» (H, 144), Sábato acomete primero, dentro del problema de la realidad —a veces se plantea retóricamente si no hay «muchas»— la cuestión del Mal al nivel cósmico. Su enfoque es más bien un desafío a las fuerzas cósmicas. Ya desde niño, nos asegura Sábato, había elaborado varias teorías en torno al dominio de este mundo, ante su experimento con el hormiguero, y parece haber quedado convencido de la posibilidad de que «Dios fue derrotado antes de la Historia por el Príncipe de las Tinieblas. Y derrotado, convertido en presunto diablo, es doblemente desprestigiado, puesto que se le atribuye este universo calamitoso» (SHT, 438). Vuelve a insistir y a precisar, años más tarde, que esa hipótesis del Demonio triunfante fue convicción milenaria de «hombres intrépidos y lúcidos» que habían enfrentado la muerte y la tortura por haber develado el gran secreto:

> ... Una vez derrotado Dios, Satanás hace circular la versión de que el derrotado es el Diablo. Y así termina de desprestigiarlo, como responsable de este mundo espantoso. Las teodiceas que luego inventan esos teólogos desesperados son acrobacias para demostrar lo imposible: que un buen Dios pueda permitir que haya campos de concentración donde muera gente como Edith Stein, niños mutilados en Vietnam, inocentes convertidos en monstruos por la bomba de Hiroshima. Todo eso es un siniestro macaneo. Lo cierto, lo indudable, es que el Mal domina la tierra. Claro, no todo el mundo puede ser engañado, siempre hay hombres que sospechan. Y así, durante dos mil años. han enfrentado la tortura y la muerte por atreverse a decir la verdad...
>
> ... Según los gnósticos, el mundo sensible fue creado por un demonio llamado Jehová. ... Dios... al fin envía al Hijo para que temporariamente habite el cuerpo de un judío. De ese modo se propone liberar al mundo de las falaces enseñanzas de Moisés, ese profeta de Jehová, es decir del demonio...

Retenemos, además de la idea de que Dios no es la misma persona con el Creador, que hay personas iniciadas que tratan de desenmascarar el terrible secreto, Sábato pone a unos de sus personajes, cierto profesor Alberto J. Gandulfo, a explicar y argumentar toda la cosmogonía y las creencias gnósticas a lo largo de varias páginas (A, 363-377).

Prosiguiendo su pesquisa por la suprema etapa del conocimiento, la gnosis, el novelista presenta primero el martirio de varios amigos —entre ellos el de Oscar Domínguez—, así como de un personaje

principal de su novela *Sobre héroes y tumbas*, Fernando Vidal Olmos, pero en su último libro es él mismo quien experimenta esta vía de iniciación. La ansiedad neurótica del *Informe sobre ciegos* (SHT, 427-583) existe también en *Abaddón, el exterminador*, sólo que el protagonista convertido en paranoico. F. Vidal Olmos, es ahora un enfermo con la fobia de la ceguera y de todo ciego en general.

La falta de gnosis es la oscuridad, es *hamartia*, el pecado, enseñan varias sectas gnósticas, y cualquiera que anda en ese pecado y sigue las órdenes del demonio es un ciego. Sábato discurre largamente (SHT) sobre ciegos de nacimiento, ciegos que han perdido la vista por accidente (de segunda categoría, ante el demonio), de la red conspirativa de éstos, que él llama la *Secta de los Ciegos*, así como sobre las jerarquías y los lugares siniestros que componen esta organización ominosa. Los paisajes infernales, las pruebas diabólicas y la serie de eventos espantosos (en SHT) no aterran tanto como la descripción de las ciegas, retratos de horror telúrico que únicamente Salvador Dalí supo plasmar en su alucinante cuadro titulado *Santa Lucía*.

Al tratar de penetrar la secreta Secta de los Ciegos, Ernesto Sábato recurrió al inconsciente junguiano, transfiriendo en ello todas las asociaciones psíquicas fantásticas que poseían las ideas gnósticas y su símbolo de ceguera. Y para que esta asociación libre se efectúe, el autor usa mayormente el sueño, como medio principal en el conocimiento de la realidad. C.-G. Jung recalca (19) que los símbolos oníricos son manifestaciones de una psique que está más allá de lo consciente y así, por los sueños, las fuerzas instintivas influyen la actividad de la mente consciente. Esta biunivocidad crea una realidad palpable en las novelas de Sábato, dando toda la fuerza necesaria a la argumentación gnóstica. De modo que la novela escatológica *Abaddón* no es solamente la autobiografía de su autor —como bien lo subrayaba S. Bacarisse *(op. cit.)*—, sino también su autopsicografía. Las dimensiones e implicaciones de su apego a las doctrinas gnósticas, y en especial a la profesada por Valentinus, superan los límites de este ensayo. Cabe pasar revista, no obstante, aunque sea sucintamente, a los males que el dominio diabólico inventó en los últimos siglos de la historia humana: primero, el Iluminismo y el pensamiento ilustrado que trajeron el culto de la ciencia y la «alienación tecnológica» (A, 215). Para Sábato la crítica de la tecnolatría se extiende también a la del progreso —recordando a G. Sorel— y de la razón para que trata de eliminar lo inconsciente de la vida del hombre.

Una tercera dimensión humana ofrecían las doctrinas gnósticas, que

---

(19) En *El hombre y sus símbolos*, Barcelona, Biblioteca Universal Caralt, 1977.

completaba el binomio tradicional *mente-cuerpo,* y el escritor Ernesto Sábato adoptó este elemento importante en la configuración de la naturaleza del hombre y de su destino:

> ... los seres humanos son ajenos al espíritu puro, porque lo propio de esta desventurada raza es el alma, esa región desgarrada entre la carne corruptible y el espíritu puro, esa región intermedia en que sucede lo más grave de la existencia: el amor y el odio, el mito y la ficción, la esperanza y el sueño (A, 406; AR, 19).

El *alma,* por lo tanto, no sólo realiza la tridimensionalidad del ser humano —cosa extremadamente importante para un novelista auténtico— sino que explica el desprendimiento de la problemática debatida por Sábato tanto de los argumentos biológicos como de los abstractos; ya lo había declarado:

> ¿Qué es lo humano? No la carne pura, que es su fundamento zoológico; ni el espíritu puro, que es su aspiración divina. Lo humano, lo específicamente humano, lo dolorosamente humano, es el alma. ... la novela se hace en esa región desgarrada y tenebrosa que es el alma. Escribimos novelas porque tenemos alma, porque por esa inevitable encarnación somos duales e imperfectos.
>
> Un dios no escribiría novelas (EF, 181).

Situada entre lo mortal (la carne) y lo inmortal (el espíritu), entre lo relativo y lo absoluto, dominada por emociones corpóreas pero aspirando a la serenidad espiritual, el alma sufre angustiada sobre la tierra —materia para la literatura— bajo la tiranía de la suerte *(heimarmene),* para que después de la muerte trate de deslizarse por entre los jerarcas demoníacos para alcanzar a Dios. Queda al escritor aprehender *les raisons du coeur* de Pascal o los gestos tenebrosos del gran heresiarca Dostoievski, y Sábato sabe hacer uso magistralmente de los paradojal e insensato del alma de sus personajes.

Y si rudimentos de teosofía existían —aunque todavía no bien elucidados— en el gnosticismo, Ernesto Sábato, por razones de método investigativo, expone una convicción suya que le es útil para tramar sus novelas:

> Vuelvo al alma que viaja durante el sueño y puede ver cosas del futuro, ya que se libera del cuerpo, que es lo que en el hombre lo encadena en la prisión del espacio y del tiempo. Las pesadillas son las visiones de nuestro infierno. Y lo que todos logramos en el sueño, los místicos y los poetas lo alcanzan mediante el éxtasis y la imaginación. «Je dis qu'il faut être voyant, se faire VOYANT» (A, 342).

Es por intermedio del alma en pesadilla, del alma que sabe escurrirse entre los demonios y sus huestes, que Vidal Olmos y él, Sábato, penetran en el mundo subterráneo de lo inconsciente, en la organización secreta de los ciegos, se asoman a los abismos de la realidad esotérica y monstruosa, pero conocen la Verdad, alcanzan la Gnosis.

Ahora bien, lo que Sábato nos quiere divulgar son simplemente los «hechos», sin comentarios, e insiste que el mito expresa una realidad de la única manera en que tal realidad se puede expresar, y análogamente el sueño expresa una realidad en el irreductible lenguaje onírico, de la única manera en que esa realidad puede expresarse. La Verdad alcanzada por la Gnosis, por ende, no se puede explicar, sino que se expresa por el lenguaje mítico u onírico (cfr. A, 222-223). No se puede pasar del pensamiento mágico, artístico, al pensamiento racional, porque éste puede mistificar:

> Una doctrina de derecho puede ser una mistificación, puede ser el instrumento que usa una clase privilegiada para eternizarse legalmente. ¿Pero cómo puede ser una mistificación el Quijote? (A, 224).

Con el propósito de crear un arte profundo, no mistificador, Sábato usa exclusivamente su alma y los antros de su inconsciente, hasta la extrema situación de incorporarse a su novela

> ... como un personaje más, en la misma calidad que los otros, que sin embargo salen de su propia alma. Como un sujeto enloquecido que conviviera con sus propios desdoblamientos. Pero no por espíritu acrobático, Dios me libre, sino para ver si así podemos penetrar más en ese gran misterio (A, 276).

Mas, al proceder así, Sábato reconoce los dos tipos de dualismo gnóstico: la antítesis Luz-Oscuridad, realidad conflictual a la que viene aludiendo en todos sus escritos, con la variante Izquierda-Derecha, y la dualidad hombre-demonios (mejor dicho por el griego *daimones).* Si bien la primera especulación, irania, proviene de la doctrina zoroastriana de los dos principios opuestos, siempre en pugna, tales como

Luz	Oscuridad
ciencia	imaginación
razón	inconsciencia
derecha	izquierda
divino	demoníaco
lógico	ilógico
objetivo	subjetivo

la verdad es que los personajes sabatianos no se adhieren claramente a uno u otro lado. Sábato, en el fondo recomienda la consideración de los dos lados:

> —El hombre es un ser dual —dijo Sábato—. Trágicamente dual. Y lo grave, lo estúpido es que desde Sócrates se ha querido proscribir su lado oscuro. Los filósofos de la Ilustración sacaron la inconciencia a patadas por la puerta. Y se les metió de vuelta por la ventana. Esas potencias son invencibles (A, 285).

El segundo tipo de dualismo gnóstico, más simbólico, involucra la trágica pugna del hombre con sus propos daimones. Esa especulación de Valentinus infiere que el acto humano de conocimiento espiritual (pneumatikos) o del alma (psyckhe) vuelca la acción precósmica de los daimones, la gnosis resultando un acto de ser. Para Sábato resulta la última realidad:

> ... Lo real no eran los paraguas, la lucha de clase, la albañilería, ni siquiera la Cordillera de los Andes. Todo eso eran formas de la fantasía, ilusiones de delirantes mediocres. Lo único real era la relación entre los hombres y sus dioses, entre el hombre y sus demonios. Lo verdadero era siempre simbólico, y el realismo de la poesía era lo único valedero, aunque fuese ambiguo o por eso mismo: las relaciones entre los hombres y los dioses eran siempre equívocas (A, 273).

En este instante, después de haber pasado por el conocimento somático, biológico y social, tras una ardua subida hasta los conocimientos pneumáticos, de la razón matemática y científica, Sábato se decide bajar hasta los fondos de su psique, a los antros de lo irracional, a la realidad suprema. Pero, para alcanzar la Gnosis, se necesita un ritual de iniciación.

Un extraño aposento, sellado hace dos mil años, se abrió bajo los golpes de los excavadores cuando, a mediados de este siglo, sacaban los cimientos de la antigua estación de ferrocarriles de Constanza, la antigua Tomis romana. Adentro, en la oscuridad, esperaban una docena de estatuas de mármol blanco, perfectamente conservadas como en una caja de tesoros: dioses y diosas de la mitología grecorromana, al tamaño del hombre según la tradición helenística. Y, en medio de ellas, la obra maestra de aquel prodigio: una misteriosa criatura, de tamaño reducido, sin par en los descubrimientos arqueológicos de esta civilización.

Era una serpiente, erigida en espiral, con la cabeza de una joven mujer. Se le notaba la delicadeza en la ejecución, se sentía casi, al

sólo mirar, lo sedoso de sus largas crines, mientras sus ojos parecían hipnotizar. No tenían nada frío esos ojos ofídicos verticales, tampoco era la mirada de una gorgona. Era la luz opaca que hace caer las aves de sus nidos.

Pero, para los investigadores, era la prueba cabal de la existencia del gnosticismo en las orillas de Ponto Euxino, probablemente en los días de exilio de Ovidio por aquellos páramos.

Era, seguramente, Sofía, la antigua Gnosis, la madre de todos los seres que ella engendró de su propio sufrimiento (20). Las ondulaciones del cuerpo son el símbolo de la sabiduría de las profundidades y de los grandes misterios (21). Una secta gnóstica cristiana adoraba la serpiente, más tarde, como a la gnosis redentora (22). La psique es femenina en griego, pero la unión con Gnosis era asexual. En *La exégesis del alma* (23) ella espera en el aposento de novios, donde se concebirá el primer dios, *Anthropos.*

Un mito tan raro y complejo, jamás encontrado hasta ahora en las bellas letras, se impuso a la mente creadora de Sábato. Y como los personajes «salen de la persona integral de su creador» (EF, 200) era natural que Sábato moldeara este mito encarnado en personaje según su ideología y sus exigencias, de modo que la mujer-serpiente de los gnósticos (24) surgió en el pandemonio de *Abaddón, el exterminador* como una singular y trascendental figura, casi en las mismas condiciones, ubicación y ambiente que la misteriosa estatua de Constanza.

El carácter gnóstico al que tiende la novela *Abaddón, el exterminador,* esencialmente psico-biográfica, le impone al autor-personaje en busca del conocimiento supremo una *katábasis,* un descenso al vasto subsuelo de los misterios metafísicos. «Soy un investigador del Mal, ¿y cómo podría investigarse el Mal sin hundirse hasta el cuello en la basura?» (SHT, 477), decía Fernando Vidal Olmos, que hizo un descenso con consecuencias fatales. Esta vez Sábato logra no uno, sino dos descensos a los laberintos secretos. La significación paradigmática de la repetición (él no reconoce un «retorno») constituye un dechado en sí, ya que dos amigos, el español Domínguez y el rumano Brauner, así como escritores como Lautréamont, Rimbaud o Strindberg habían fallado en salir del reino demoníaco.

---

(20) En *The Gnostic Gospels (op. cit.),* p. 124.

(21) Cf. Cirlot, J. E.: *A Dictionary of Symbols.* Translated from the Spanish by Jack Sage. New York, Philosophical Library, 1962.

(22) «Los ofitas», véase *The Gnostic Gospels (op. cit.).*

(23) Uno de los textos de *The Nag Hammadi Library (op. cit.),* p. 183.

(24) Véase el capítulo sobre los gnósticos de Hans Jonas en *The Encyclopedia of Philosophy,* editada por Paul Edwards, vol. III, New York, Macmillan, 1967, pp. 336-342.

La primera katábasis, que es un ritual de iniciación en el reino de las tinieblas, ocurre en 1927, y la segunda en 1972, cuarenta y cinco años de distancia. Sin entrar en problemas de numerología o de otras periodizaciones, señalemos otros dos momentos que poseen una significación rigurosa en la serie de eventos psíquicos del autor:

1.° La aporía en aquel momento que Dante llamó «nel mezzo del camin di nostra vita». Sábato lo expone así:

> ... en aquel invierno de 1938 nada me era evidente. Mi período del Laboratorio coincidió con esa mitad del camino de nuestra vida en que según ciertos ocultistas se suele invertir el sentido de la existencia. Pasó con gente ilustre... Sin saberlo, estaba virando yo de la parte iluminada de la existencia a la parte oscura (A, 339).

2.° Una curiosa metamorfosis durante la cual Sábato nota horrorizado cómo su cuerpo se transforma en un murciélago (A, 498-500), animal que, para él, pertenece al bestiario infernal de los subterráneos. Lo interesante fue que la gente no notó el cambio, lo cual le permite «tratar de vivir de cualquier manera, guardando su secreto, aun en condiciones tan horrendas. Porque el deseo de vivir es así: incondicional e insaciable». De esta manera desaparece en el escenario de la novela el personaje Sábato. Y, en las últimas páginas se descubre su tumba con un breve epitafio: PAZ.

Dado que estos dos momentos tienen sólo valor tangencial al camino hacia la Gnosis, rebasan los límites de nuestro ensayo, quedando, junto con otra reserva de elementos autónomos de la novela, como material para un mayor estudio de la obra de Ernesto Sábato.

El período cumbre de la búsqueda del conocimiento es, sin duda alguna, el viaje de Sábato por el laberinto de túneles secretos de Buenos Aires (A, 466-470) que le permite entrar en contacto, por medio de una visión onírica, con la extraña mujer-serpiente. El mundo subterráneo y las realidades que en él divisa forman, en efecto, un programa de iniciación mítica.

1.° Se entra por el portal de una antigua casa en la calle Arcos, del barrio de Belgrano (en SHT se entraba en una casa de una placita que está en Echeverría y Obligado, del mismo barrio). Primero se sube por una vieja escalera que «cruje», único ruido, ya que no se oye el menor indicio de gente. La única puerta no está cerrada y detrás de ella comienza la bajada. Naturalmente, hay dos tapas de sótanos, paredes húmedas y un verdadero bestiario de las tinieblas en que abundan las ratas y los murciélagos. Las descripciones tienen los tonos cro-

máticos de los *aquelarres* de Goya y las distorsiones de Dalí. Este mundo prohibido es el universo de los Ciegos, y Sábato introduce muy pocas alteraciones en las tres ocasiones que lo describe.

2.º La mujer que guía a Sábato, con una lámpara de kerosén, por el laberinto se llama *Soledad*, y el novelista la describe así:

> ... Soledad parecía la confirmación de esa antigua doctrina de la onomástica, pues su nombre correspondía con exactitud a lo que era: hermética y solitaria, parecía guardar el secreto de una de esas Sectas poderosas y sangrientas, cuya divulgación se castiga con el suplicio y la muerte. Su violencia interior estaba como mantenida bajo presión en una caldera. Pero una caldera alimentada por un fuego helado. Le aclaró, ella misma era un oximoron, no el precario lenguaje con que podía describírsela. Más que sus indispensables palabras (o sus gritos sexuales), sus silencios sugerían hechos que no correspondían a los que habitualmente se llaman «cosas de la vida», sino a esa otra clase de verdades que rigen las pesadillas. Era un ser nocturno, un habitante de cuevas, y tenía la misma mirada paralizante y la misma sensualidad de las serpientes (A, 464).

Más tarde el autor apunta:

Debajo de su túnica, S(ábato) entreveía su cuerpo de mujer serpiente.

3.º Llegados al final del túnel, Sábato y su guía entran en «una caverna más o menos del tamaño de un cuarto, aunque muy torpemente construido, con paredes de grandes ladrillos coloniales..., sobre uno de los muros había un farol de los que se usaban en la época del virrey Vértiz, que proporcionaba aquella mortecina iluminación». De pronto aparece un jerarca de las tinieblas: R. A este *R.* Sábato tuvo la ocasión de describirle anteriormente:

> Era como una divinidad terrible, a quien debía hacerse sacrificios. Era insaciable, siempre acechándonos desde las tinieblas (A, 272).

Si el telúrico personaje Soledad es la adaptación sabatiana de Sofía, con añadidura de Samael, el dios ciego de las cosmogonías gnósticas, *R.* es la representación del Demonio, y el mismo hecho de nombrarlo por una letra inicial recuerda la tradicional prohibición de vocabulario de los gnósticos.

Sábato añade ciertas teocracias y bestiarios de menos importancia.

4.º R. hace finalmente la *revelación* y merece reproducirla enteramente:

—Estamos bajo la cripta de la iglesia de Belgrano. ¿La conocés? Esa iglesia redonda. La iglesia de la Inmaculada Concepción —agregó con tono irónico. Después... dijo:

—Te diré que también éste es uno de los nudos del universo de los Ciegos.

Al cabo de un silencio añadió:

—Este será el centro de tu realidad desde ahora en adelante. Todo lo que hagas o deshagas te volverá a conducir hasta aquí. Y cuando no vuelvas por tu propia voluntad, nosotros nos encargaremos de recordarte tu deber.

5.º Comienza en seguida el ritual de iniciación a la gnosis. Soledad se desnuda y se ofrece, abriendo sus piernas, a Sábato. «S(ábato) sintió que allí estaba en ese momento el centro del Universo.» Pero R., tomando el farol, le ordena:

—Ahora mirá lo que tenés que ver.

Y al decir esto ilumina el vientre de Soledad. Sábato ve, «con horrenda fascinación», que en lugar del sexo, Soledad tiene «un enorme ojo grisverdoso» que lo observa «con sombría expectativa, con dura ansiedad». Ahora bien, el *ojo heterotópico* es el símbolo consuetudinario de la visión parapsíquica, de la clarividencia, pero a la vez está ligado con la idea de destrucción (cfr. el Cíclope o la diosa Shiva) o la descomposición. En efecto, en el simulacro de unión sexual, impuesta por el poder demoníaco, este ojo revienta:

> Y mientras sentía que aquel frígido líquido (del gran ojo) se derramaba, él comenzaba su entrada en otra caverna, aún más misteriosa que la que presenciaba el sangriento rito, la monstruosa ceguera.

6.º Si después de este rito de iniciación no se nos describe el desenlace, en cambio la segunda katábasis termina con la huida de los infiernos, con el difícil ascenso y su desesperada lucha por pasar «la barrera de inmundicias y ratas (que) era lo último que lo separaba de la luz». Sólo que, a pesar de haberse escapado prácticamente ileso (a Fernando Vidal Olmos le había sacado los ojos un pájaro ciego), Sábato vuelve entre la gente como un fantasma. Y al entrar en su casa, delante de su mesa de trabajo, encuentra a... Sábato sentado. «Soy yo», le explica, y luego rectifica «Soy vos», pero el otro Sábato

no le nota. Y se produjo el trágico desdoblamiento, ya la psique está separada del cuerpo:

> Los dos estaban solos, separados del mundo. Y, para colmo, separados entre ellos mismos.

Había perpetrado su *hybris*. Las dos dimensiones humanas comienzan a llorar en silencio.

Dios habla principalmente por medio de sueños y visiones, nos recuerda Carl-Gustav Jung, y agrega que es inconcebible cómo los pensadores y los religiosos siguen ignorando su inconsciente cuando, desde el principio del siglo, «el inconsciente es un concepto básico que es indispensable para toda investigación psicológica seria» (25).

En su legítima aspiración de explorar el alma, los fondos de la psique, Ernesto Sábato legaliza el análisis junguiano de los sueños: «Jung existe gracias a esta clase de sueños» (A. 211). Es obvio el concepto de Jung en las enseñanzas del gran novelista:

> —Al desprenderse el alma del cuerpo se desprende de las categorías del espacio y del tiempo, que rigen sólo para la materia, y puede observar un puro presente. Si esto es cierto, los sueños no sólo darían rastros significativos del pasado, sino visiones o símbolos del futuro. Visiones no siempre claras. Casi nunca unívocas o literales (A, 159).

Palabras admirables que restablecería la misión de profeta, de vate, para los poetas. No podemos, por tanto, ignorar las tres visiones apocalípticas del Loco, el análisis de Sábato que sacrifica su ser para demostrar el reino del Mal, o las siniestras profetizaciones sobre la Quinta Ronda (A, 335) que anuncian el «fin de una civilización materialista», y la venida del Quinto Angel, «Abaddón o Apollyón, el Angel Bello o Satanás» (A, 458), que va a destapar el hoyo sin fondo: Dios, El Exterminador, anunciado por San Juan (26).

Si este escritor «buscaverdades» gastó tanta tinta y vida en legar tal tremenda novela, conviene detenernos un poco en su cavilación: *la renovación por la destrucción* (A. 336), que, aunque parezca un tanto anarquista, es la memoria de la humanidad, la fe —como lo explica Mircea Eliada (27)—, en un nuevo comienzo cosmogónico, que restablezca el orden divino.

---

(25) C. G. Jung: *Op. cit.*, p. 100.
(26) Apocalipsis 9:11: «et habebam super se regem angelum abyssi cui nomen hebraice Abaddon, graece autem Apollyon, latine habens nomen Exterminans.
(27) Eliade, Mircea: *Myth and Reality,* New York, Harper Colophon Books, 1975.

El concepto trágico que domina actualmente la literatura y las las mentes, decía Sábato en un ensayo, la pérdida de «la ilusión de ser eterno», explica por qué los temas centrales de los libros de hoy sean «a menudo la angustia, la soledad, la incomunicación, la locura y el suicidio» (HE, 86); en suma, el Mal. Y agrega: «El Universo, visto así, es un universo infernal, porque vivir sin creer en algo es como ejecutar el acto sexual sin amor.»

Su optimismo se funda en la fe en el «instinto» humano:

> ... no preguntar cómo es posible que se luche cuando el mundo parece no tener sentido y cuando la muerte parece ser el fin total de la vida; sino, al revés, sospechar que el mundo *debe de tener un sentido*, puesto que luchamos, puesto que a pesar de toda la sinrazón seguimos actuando y viviendo, construyendo puentes y obras de arte, organizando tareas para muchas generaciones posteriores a nuestra muerte, meramente viviendo (HE, 87).

PAUL TEODORESCU

7 John Circle, 4
Salinas
California 93905 (USA)

EL UNIVERSO DE SABATO

La obra literaria de Sábato, y en particular *Abaddón*..., en la cual, por ser su novela «clave», centraremos nuestro análisis, evidencia una enorme riqueza de elementos extraliterarios, en cuya presencia se asienta —me atrevo a decir— gran parte de su valor y significación como testimonio de las inquietudes que angustian al autor, aunque supeditados, como es lógico, a la poetización efectuada con los recursos y las técnicas estrictamente literarias que emplea Sábato, y que confirman una vez más sus dotes de narrador. Ya aclararé más adelante lo que quiero decir con eso de los «elementos extraliterarios». El hecho de que vea el universo novelístico de Sábato impregnado de profundas búsquedas metafísicas, no quiere decir sin embargo que pretenda disminuir el valor literario de sus novelas. Todo lo contrario; sólo intento remarcar su dimensión testimonial. Y para «curar en salud» citaré al propio Sábato de su libro *El escritor y sus fantasmas* (pp. 146-48), con cuyo texto coincido totalmente. Allí dice «que la novela es una historia (parcialmente) verdadera... Es una historia (parcialmente) inventada en que aparecen seres humanos, seres que se llaman "personajes"; aunque según la época, el gusto y la mentalidad de su tiempo, esos personajes o caracteres van desde corpóreos y sólidos seres que se parecen mucho a los que vemos en la calle hasta transparentes individuos a veces designados por misteriosas iniciales, que sólo parecen ser portadores de ciertas ideas o estados psicológicos (Kafka). Es, en fin, una descripción, una indagación, un examen del drama del hombre, de su condición, de su existencia. Pero no hay novelas de objetos o animales, sino, invariablemente, novelas de hombres».

Y bien, ya que estamos en este ámbito no novelístico del universo de Sábato, sigamos haciendo una breve incursión por sus ensayos, para rastrear en ellos el itinerario de una serie de vivencias, que resultan de suma importancia para caracterizarlo como escritor, ya que deciden su ingreso definitivo al terreno de la literatura, en la cual comienza la dolorosa mezcla de catarsis y exorcismo, enfrentán-

dose a sus propios fantasmas. Sábato mismo en sus novelas repite más de una vez lo que dice textualmente en sus ensayos, como testimonio de sus ideas acerca de este género literario y de su papel como autor comprometido en sus ficciones.

En el año 1945, siendo todavía profesor de Física en la Universidad Nacional de La Plata, publicó un libro, su primer ensayo, titulado *Uno y el Universo,* en cuya advertencia preliminar descubrimos el testimonio de su última metamorfosis (de las anteriores nos va a hablar después en sus novelas), y al mismo tiempo una especie de declaración de principios, a los cuales sigue permaneciendo fiel, treinta años después, en los desgarrados relatos de Abaddón. En ese entonces dijo: «La Ciencia ha sido un compañero de viaje durante un trecho, pero ya ha quedado atrás. Todavía, cuando nostálgicamente vuelvo la cabeza, puedo ver algunas de las altas torres que divisé en mi adolescencia y me atrajeron con su belleza desposeída de los vicios carnales. Pronto desaparecerán de mi horizonte y sólo quedará el recuerdo. Muchos pensarán que ésta es una traición a la amistad, cuando es fidelidad a mi condición humana.»

«De todos modos, reivindico el mérito de abandonar esa clara ciudad de las torres —donde reinan la seguridad y el orden— en busca de un continente lleno de peligros, donde domina la conjetura. Montaigne mira con ironía a los hombres, porque son capaces de morir por conjeturas. No veo nada que merezca tal ironía: en eso reside la grandeza de estos pobres seres.» Así termina su advertencia al comienzo del libro, con una frase de fuerte sabor pascaliano, otro gran desertor de la aletheia griega. El manifiesto de Sábato es también coincidente en gran medida con la cosmovisión existencial de Sartre, que por aquel entonces, apenas dos años antes, había publicado *El Ser y la Nada.* Esa fidelidad a sí mismo proclamada por Sábato en *Uno y el Universo,* su primer libro, comienza a abrir la compuerta de sus obsesiones existenciales, que culmina en Abaddon, con el cual termina, según sus declaraciones, su itinerario por la novela.

Guardando la debida distancia, puedo comprender lo que significó para Sábato abandonar el «orden» para embarcarse en la «conjetura», porque yo también encontré en la matemática y en la cosmografía un refugio de seguridad en ese tiempo en que «adolescer» de tantas cosas me producía un cierto temor y hasta un rechazo por la entonces para mí inexplicable convivencia de la lógica y el absurdo en la vida del hombre. Solía pasar largas horas en las tranquilas noches provincianas de Pehuajó, satisfaciéndome en la resolución de problemas matemáticos, tan exactos y libres de incertidumbre alguna, o bien observando, con un aparato de mi invención, la trayectoria de los planetas,

que luego reflejaba en un papel milimetrado con la ayuda de las seguras leyes de Kepler. Participar de ese orden, de esa armonía, me rescataba de todo sentimiento de inseguridad y me envolvía en una experiencia casi mística con la presencia de lo eterno e inmutable.

Sin embargo, al mismo tiempo, me atraía misteriosamente el acecho del azar que me aguardaba en cada experiencia con el mundo de los demás y las cosas que me rodeaban, y más tarde, al momento de tener que decidir mi rumbo, esa oculta vocación quebró la valla del refugio y liberó mi decisión hacia el ámbito del asombro y la inquietud incurables de la filosofía. Fue entrar en otra dimensión de lo poético, en la que, para siempre, aprendí a convivir con el riesgo sin buscar necesariamente, al término de los problemas, aquel signo de las dos pequeñas paralelas después del cual las operaciones matemáticas me brindaban la certeza de un resultado. Aprendí a convivir con la conjetura y la duda, con la probabilidad y el naufragio, con el acierto y el error, para comprender finalmente que sólo así se llega, sin escafandras, a la profunda raíz de la existencia humana. Entonces comprendí también, definitivamente, esa frase de Beethoven que una vez había leído en un libro de Berlioz: «a la alegría por el sufrimiento», que luego, expresada de otra manera, aprendería en Platón, haciendo mía para siempre la metáfora de la ironía socrática. Ya para entonces, la Física y la Lógica habían perdido también la ilusión de la «exactitud» que tanta embriaguez causara a Haeckel, el optimista contemporáneo del pesimista Nietzsche. En la nueva «weltanschauung» emergían las figuras proféticas de Dostoievski y Kafka sobre el trasfondo común de Kierkegaard.»

No me gusta, más aún soy enemigo de «etiquetar» a las personas —y a los que lo hacen siempre les digo que padecen de complejo de farmacéutico (que en el farmacéutico de verdad no es complejo sino exigencia de seguridad)—, pero en este caso de Sábato no veo cómo eludirlo, porque resulta importante para entenderlo como escritor ubicarlo en su perspectiva personal. Pues bien, Sábato es, desde su primer libro hasta el último, un escritor existencialista en el más riguroso sentido del término. Y he aquí, amigos, que tropezamos con la primera clave para interpretar, sin temor a dudas, el significado de toda su obra y con ella el perfil de su personalidad, la del hombre y la del escritor, que son una. El también lo confirma en Abaddón cuando dice en dos o tres oportunidades que «toda su obra está escrita con sangre», no con meros conceptos.

Esto se afirma también en su segundo ensayo: *Hombres y engranajes,* en el capítulo titulado «Las artes y las letras en la crisis», en el punto donde trata «La literatura del yo», cuando dice: «Dada la

reivindicación del individuo, de su experiencia concreta e intransferible es lógico que los representantes de la revuelta contemporánea hayan recurrido a la literatura para expresarse, ya que sólo en la novela y en el drama puede darse esa realidad viviente. Pero no a esa literatura que se solazaba en la descripción del paisaje externo o de las costumbres burguesas, sino a la literatura de lo único, de lo personal.» Esto lo describió Sábato en 1951.

La alusión a Kierkegaard es clara, y junto al filósofo danés que opuso las terribles paradojas del hombre concreto al sereno panlogismo de Hegel, están las presencias de Stirner, de Nietzsche, de Kafka, de Unamuno, de Sartre, de Camus, como también los ecos del mundo apasionado de los surrealistas.

El párrafo que acabamos de citar puede conectarse con un pasaje muy significativo de Abaddón (págs. 200-201), en el cual se puede observar que incluso cuando Sábato se dedica a brindarle al lector una serie de aclaraciones sobre sus ideas políticas, introduce en dos oportunidades su reflexión sobre el entrecruzamiento y el antagonismo a la vez de la realidad y los sueños, y lo compara, como antes lo hiciera Kafka, con la relación que existe entre la ficción de la literatura y la realidad existencial. Tomémoslo en cuenta, porque ello también constituye, como ya veremos, una clave importante. Pero si hemos de apoyarnos en el propio Sábato, como nos hemos propuesto para encontrar las vías de interpretación, no tenemos más remedio que acompañarlo en su clásico y esencial «desorden», que es, como lo han reconocido ya muchos críticos y en particular Mario Benedetti en las breves y agudas páginas de *Letras del continente mestizo,* su singular estilo, que lo distingue de todos los demás escritores de nuestro tiempo. Y ello nos obligará, como irán comprobando, a avanzar y a retroceder constantemente en las citas de sus textos para poder armar el rompecabezas que nos propone el autor a través de sus claves e indicios. Y la primera clave que hallamos es existencial. Sábato mismo es el que menciona, entre los problemas fundamentales que lo sobrecogen, a la angustia, la soledad, la muerte, la rebelión y el ansia de absoluto, que son, sin más vueltas, categorías básicas del existencialismo.

Voy a utilizar la libertad y el compromiso a la vez que el propio Sábato nos otorga en cuanto dice que sus lectores deberán descifrar su obra, incluyendo lo que aun para él queda en tinieblas. Y en el caso de Abaddón, creo que lo más lógico es comenzar por el título, que es harto sugestivo. Pero debo aclarar que lo hago no porque implique ello un mero orden del principio de la novela, sino porque al terminar de leerla nos encontramos con que efectivamente la transita de cabo a rabo, determinando, con su simbolismo, todo el clima de su desarrollo.

Sin embargo, sólo en dos oportunidades, y un poco al pasar, el autor hace mención expresa del simbolismo del título en la novela. Cita simplemente el Apocalipsis según San Juan, donde Abaddón aparece como uno de los jinetes endemoniados. El nombre, en hebreo, significa precisamente exterminador, y además —quizá la razón más importante por la cual Sábato decide utilizarlo para titular la novela—, representa el Angel del Abismo. Su obsesión por el mundo de las tinieblas, simbolizada en los ciegos desde su primera novela, pero especialmente desde *Sobre héroes y tumbas,* y por otro lado su inclinación a ver la sociedad actual sin muchas posibilidades de una instancia escatológica o «esjatológica», como él prefiere decir, al borde de un abismo a su parecer insalvable, son motivos más que suficientes para la adopción del título. Pero además, esa presencia del «abismo» es consustancial a las categorías existenciales que Sábato comparte con Kierkegaard. Y esto me hace recordar lo que dice Mallea en *Poderío de la novela* (página 149): «Lo importante para mí en un novelista —lo digo pronto— es que tenga abismo.» Y Sábato es un novelista con abismo. Es mártir —que significa testigo— de su propio abismo y lo revela. Por ello toda la novela de Abaddón compone una visión apocalíptica. Y esto constituye, por lo tanto, la clave interna de interpretación más importante. La destrucción es el clímax. El título transita así por una serie de episodios testimoniales que van marcando cuidadosamente ese clima apocalíptico.

Pero además, y sin mencionar expresamente el título, Sábato aclara de algún modo su simbolismo en los dos episodios de Natalicio Barragán, que nos es presentado en un comienzo como un borracho que tiene una visión terrible, y que por lo mismo despista en un principio al lector. Esto ocurre en las primeras páginas. Pero después, casi al final de la novela, el propio Sábato nos saca de este error inicial cuando hace la segunda presentación de Natalicio Barragán, que en un momento de sobriedad, y luego de nuevas visiones de un monstruo de fuego en el cielo de Buenos Aires, e incluso una aparición de la imagen de Cristo en su habitación del conventillo, decide dar a conocer lo que interpreta como un mensaje en esas visiones, y asume el papel de un profeta del Apocalipsis. Esta misma visión catastrófica es vinculada por Sábato con sus trabajos en 1938 en el laboratorio Joliot-Curie de París, en investigaciones de física nuclear, y que relaciona con el posterior poder destructor de la bomba atómica. En todos estos episodios y en otros que señalaremos más adelante se apoyan los recursos técnicos de la novela, que acentúan su carácter testimonial de una profunda búsqueda metafísica.

En los tres episodios que se narran al comienzo se plantean los territorios en los cuales se va a desarrollar gran parte de la obra de esta novela total. Y digo total no en el sentido corriente que se le da a esta denominación en el análisis literario, sino porque es al mismo tiempo una autobiografía de sus obsesiones, un revés de la trama, una confesión desgarrada de la intimidad del autor, una cosmovisión expresada en contrapunto, en exorcismo, un autoanálisis y una catarsis final, por cuyo medio Sábato nos permite develar los enigmas que habían quedado sin solución en *El informe sobre ciegos*. Por ello, justamente, el autor expresó que con esta novela se cierra el cerco de las dos anteriores. Yo creo que si Sábato, en lugar de escribir Abaddón hubiese recurrido al psicoanálisis, una buena parte de esta novela hubiera quedado en los apuntes o en las cintas grabadas del analista. Y sólo digo esto con una intención bien clara: Sábato ha desnudado en esta novela el resto de sus más hondas obsesiones que habían quedado ocultas en las dos anteriores. Compuso su rara alquimia con la mezcla irreverente de los dos elementos básicos de un escritor: la verdad y la ficción. Y esto es lo máximo que puede hacer un escritor por sus lectores: mostrarse como realmente es; presentarles su verdad crudamente y anudar en ella sus ficciones. Y esa es también una lección que Sábato aprendió del existencialismo, particularmente de Sartre y de Camus, sobre la raíz común de Kafka: atravesar el terreno cenagoso del escritor que se cuestiona a sí mismo. Después de llegar a esta instancia ya no es posible seguir novelando, porque cuando un escritor llega a dibujar, o al menos a entrever su imagen última, algo así como descorrer el último velo de Salomé, la reiteración resulta inevitable.

Así como Georg Simmel decía que la vida es «vida y más-que-vida», lo mismo puede decirse de la novela —que es su representación literaria—. Una novela auténtica —y un auténtico novelista discurriendo en ella, como es el caso de Sábato— es un todo que desborda su propia representación: es novela y más que novela. La poetización de sus componentes «realizan» —hacen real en «su» universo— la alquimia de un trama en la que se confunden «esencialmente» la ficción —lo que se crea— y la realidad, que es la circunstancia del que crea. Por ello Sábato admite que toda novela es autobiográfica. El autor, como un demiurgo, le da forma y ropaje a la desnudez de las creaturas de su intuición poética. Y esta es la única manera de representarla; porque esa desnudez —como tal— permanece detrás de «la escena», como un noúmeno, cercada por la naturaleza misma de la intuición que la engendra, que es inconciente y por lo tanto obscura para el entendimiento.

El *nous poieticós* del que nos habló Aristóteles, encargado de «iluminar» los objetos en la inteligencia para provocar *la aletheia,* el desocultamiento, que para los griegos era nada menos que la verdad, halla su límite en esta zona de la creación poética. Puede «iluminar» la creatura, pero no logra llegar a la fuente que la origina. Sábato mismo declara —como me lo ha expresado en una carta— que cuando narra ficciones se deja llevar por la fuerza inconciente de la intuición poética.

Todos participamos de esa capacidad, pero pocos son los que pueden extraer de ella los elementos para construir su propio universo. He aquí la diferencia que caracteriza al novelista: ser el demiurgo que logra la representación de sus «fantasmas». Y en esa representación, al sacarlas de su «biografía interior», las desrealiza, es decir, las transforma en ficción.

Por ello he dicho en otra parte que aun la literatura premeditadamente lúdica, o sea, la que evita por todos los medios cualquier tipo de compromiso, no puede evitar ese radical «encadenamiento» del autor consigo mismo, porque allí están las «obscuras causas» de las que su talento extrae los «luminosos efectos» de la representación poética. Es en este sentido en que me refiero a lo autobiográfico de Sábato en el universo de su narrativa. No a la autobiografía de su conducta y de los hechos de su vida mundana y corriente, sino a la autobiografía de sus obsesiones, de esos «fantasmas» que se originan en la fecunda intuición del inconsciente. Por eso dije —y repito— que de no haber narrado en sus novelas el conflicto de sus obsesiones, hubiera quedado, como nos ocurre a todos los que carecemos de esa capacidad de catarsis recreadora que caracteriza al novelista, en el material de claves inconscientes con las que trabaja el psicoanálisis.

Los temas de Abaddón, ya claramente enunciados en sus dos novelas anteriores y por esta razón nuevamente entrelazados, incluyendo los personajes, son indicadores para la búsqueda de las claves con las cuales el lector tendrá que descifrar la novela, o lo que es lo mismo en este caso, descifrar al autor.

Estos temas, que resultan en rigor existenciales, no meramene literarios, son los siguientes:

1. El sentido, o mejor la búsqueda del sentido metafísico del mundo y de la vida, a partir del hombre concreto, sartreanamente encerrado en su subjetividad. El hombre es para Sábato, como ya lo había indicado Max Scheler, un microcosmos. Al igual que los místicos alemanes —pienso fundamentalmente en Jacobo Bohme— cree que el mejor camino hacia el sentido total es bucear hasta el delirio en su propia interioridad, punto de partida y final de toda búsqueda.

2. La persecusión de las obsesiones del autor, de sus fantasmas, como una mezcla de exorcismo y de transferencia psicoanalítica. Sus desdoblamientos, que confesadamente son más verdad que ficción lo confirman. Todos los enigmas apuntados en *El informe sobre ciegos* son retomados en Abaddón y llevados hasta sus últimas consecuencias, y muchos de ellos se aclaran definitivamente. Ya lo veremos más adelante.

3. La denuncia de una visión apocalíptica que se desprende de una sociedad enajenada. Este tema es algo así como el «leit-motiv» de toda la novela. No ya la desesperanza, como en *El túnel,* sino el castigo, y sobre la destrucción del mal un nuevo nacimiento; la última esperanza que trasciende a toda desesperación. En este sentido podría también ser un símbolo el nombre de «Natalicio» que elige para el personaje que tiene esa visión.

Las muertes de Marcelo y del Che Guevara, por razones tan distintas y unidas sin embargo por una misma actitud moral, o mejor ética, de responsabilidad colectiva, inmanente a la actitud misma de ambos personajes, uno de la ficción y otro de la realidad, que cumplimentan el imperativo categórico de la ética sartreana, como así también la entereza de Norma Morelos (personaje real) ante el sufrimiento de las torturas, y la negación del suicidio en Nacho Izaguirre (personaje de ficción), son la resultante de esa alquimia sobre la cual ya hemos hablado, que asoma por detrás del abismo como el anuncio de una esperanza trascendente pero humana, en el más puro estilo de Nietzsche. Y en esto radica una clave importante para comprender el nexo de tantas contradicciones, que en suma no son para Sábato más que los rasgos del rostro esencialmente impuro de la realidad. La idea se conecta con lo que ha dicho en sus ensayos, especialmente en *El escritor y sus fantasmas,* cuando sostiene que el novelista es «sobre todo, un testigo, ya que crítico puede serlo también un pensador. El testimonio de la novela (a la que él llama un género impuro porque en ella se revela la impureza de la realidad) es más complejo e integral. Es la gran ventaja de la literatura sobre las otras artes, pues su misma hibridez (a caballo entre la ficción y la realidad, entre la intuición y el concepto), su misma ambigüedad contradictoria, le permite dar un cuadro más cabal que, por ejemplo, la pintura. Para mí, un gran novelista como Kafka es el más poderoso testigo de su época, es decir, un mártir, si atendemos al sentido etimológico de la palabra (que en griego significa precisamente «testigo»). Y si no es así, no es gran escritor. Después de leer *El Proceso* quedamos angustiados, no somos más la misma persona que éramos al comienzo. Creo que fue Nadeau quien dijo que las grandes novelas son aquellas que trans-

forman al escritor (al hacerlas) y al lector (al leerlas). Por eso la palabra «agrado» o la palabra «placer» nada tienen que hacer con esta clase de literatura. No se escribe para agradar, sino para sacudir, para despertar». Y en este sentido testimonial, toda la obra de Sábato, tanto sus novelas como sus ensayos, constituyen un polémico y por momentos desgarrante llamado de atención. La voz del autor asume las características del portavoz de su época, que como el lenguaraz de la tribu, interpreta y define al mismo tiempo.

4. Otro tema fundamental es el de la lucha entre la luz y las tinieblas, con fuertes resabios maniqueos, que desemboca en una nueva teología, cuyo contenido es demoníaco. En la revisión que efectúa Sábato de nuestro trasfondo teológico para apoyar su visión apocalíptica, el judaísmo no cumple el destino de la elección celestial, sino el castigo de un engaño demoníaco cuyo objetivo es el de neutralizar el plan divino. Jehová no es otro que Satán. De otro modo no se puede explicar la existencia del mal en medio de la creación divina. Al respecto, en la página 366 le hace decir a uno de sus personajes, el profesor Gandulfo, que es quien aparece sosteniendo esta teoría, que «esto es un hecho demostrado», y un poco más adelante: «Cuánta ingenuidad hay en los hombres cuando atribuyen una obra tan monstruosa, criminal y grosera al "Divino Padre".» Pero al mismo tiempo debemos advertir que el propio Sábato, que aparece también en la escena como personaje, se queda retraído y malhumorado en un rincón, recurso técnico por medio del cual deja al lector nadando entre las aguas de la realidad y la ficción, entre la mera ocurrencia de un personaje y una posible interpretación teológico-metafísica del autor. Sábato ya había hablado de esto en *El informe sobre ciegos.* Y al fin, Schelling, que era filósofo, no novelista, también recurrió en su momento a una fantasía estética para encararse con el problema del mal.

5. Y, por último, un tema crucial, en el que se dan entrelazadas la técnica del novelista y sus cosmovisiones contradictorias. La ficción y la realidad apoyadas mutuamente cuya conjunción determina una visión surrealista, vale decir, una realidad de numerosos rostros, de numerosos estratos, no sustancialista, ni monista, ni dualista, sino simplemente múltiple, donde la ficción reclama su parte frente a la noción tradicional de lo real como algo dado. «El escritor —dice Mallea en el libro ya citado— quiere ser dios de estas cuatro cosas: descubrir lo secreto e ignorado y manifestar lo futuro u oculto. Pero a la vez, eso de querer ser dios, de querer volverse dios, ¿qué quiere decir? Quiere decir que para el escritor digno de este nombre el escribir implica esta previa meditación: el mundo que habitamos es una parte mínima explicada de un infinito continente inexplicado.»

Para descubrir lo secreto e ignorado y para manifestar lo futuro u oculto, Sábato se vale del nexo premeditado que establece continuamente entre los elementos reales y los ficticios, incluso en la caracterización de sus personajes, configurando así la complejidad de su universo poético. Uno de los artificios que utiliza se manifiesta en el primer párrafo, donde él, el autor, aparece en una de sus fases reales conviviendo con Bruno, un personaje creado en la ficción de *Sobre héroes y tumbas.* A veces recurre a los desdoblamientos. He aquí una clave importante para descifrar sus transferencias psicoanalíticas, que en definitiva resulta el hilo conductor de la trama intrincada de esta novela. Alternativamente, y en muchos casos en un mismo pasaje, Sábato-personaje aparece con su nombre completo o bien con la inicial S. El primero, al parecer, responde al escritor metido en la trama de la novela como uno de los personajes más delirantes (lo que impide cualquier asomo de inclusión autobiográfica en la interpretación del lector). El segundo, el indicado por la inicial S., se muestra como su «yo» envuelto en sus obsesiones, temperamental, que sobrelleva las inevitables relaciones con las circunstancias, pero que, fundamentalmente, es el portavoz de sus fantasmas; la voz clamante de esa obscura región de los enigmas poéticos. En otras ocasiones, cuando lo menciona Bruno, que representa, al igual que Martín, el mejor costado de su personalidad transferida a sus personajes, se lo llama Maestro, con mayúscula, y aparece entonces como el alquimista de todas esas transformaciones de su personalidad. La relación necesariamente estrecha y bien conciente de esos tres desdoblamientos, que como una conjunción trinaria se resuelven en su yo real y visible para él y para los demás, queda expresada con toda claridad en un pasaje de la página 473, cuando S. se enfrenta a Sábato y le dice: «yo soy vos».

Pero la parte más significativa de esta clave de los desdoblamientos del propio autor en medio de sus personajes de ficción es el enigmático *R.*, que representa el verdadero fondo de su personalidad en conflicto con sus obsesiones y que aparece en los momentos críticos de la novela en los que el personaje es el mismo Sábato. *R.* es el desdoblamiento que domina toda la novela, aunque apenas si se lo menciona expresamente, y aun entonces de manera muy imprecisa.

Es por demás sintomático y, por lo tanto, revelador de la intención del autor, que la primera vez que aparece la letra R en la novela surge como un juego inconsciente de Sábato-personaje, que acomoda su dibujo, el dibujo de la letra R, con unas piedritas en el suelo, en medio de figuras geométricas, como una aparición de un oscuro impulso inconsciente, interfiriendo las estructuras de su seguridad, esa

seguridad que durante un tiempo de su vida encontró en el refugio de la ciencia (p. 277). El simbolismo me parece claro. Y bien, este desdoblamiento clave que representa a su yo profundo, como iremos probando a través de diversos pasajes de la novela, es lo que los psicólogos llaman el «id», término propuesto originalmente en la biología por Weismann para designar una supuesta unidad vital compleja, y que en el terreno del psiconanálisis significa la impersonalidad de la psique fuera de su ego o, lo que es lo mismo, el verdadero inconsciente o parte más profunda de la psique, receptáculo de los impulsos instintivos, entre otros elementos oscuros de la libido personal.

El primer encuentro efectivo, vale decir, expresado en la novela, de Sábato con R., ocurre al promediar la misma, en la página 298: «Me pareció alguien vagamente conocido: era de mi misma edad (somos gemelos astrales, me contaría después, en más de una ocasión, con aquella risa seca que helaba la sangre) y todo en él sugería un gran ave de rapiña, un gran halcón (y, en efecto, nunca lo vería sino en la soledad y las tinieblas).» Y más adelante: «Algo indeciso y al mismo tiempo mezclado a la aversión comenzó a tomar forma en mi espíritu, como cuando, en el momento de despertarnos, empezamos a entrever los rasgos del ser que nos atormentó en la pesadilla.» De esta manera Sábato nos indica cómo comienzan a hacerse conscientes en él los territorios en los cuales sondeará las causas de sus obsesiones más profundas y enigmáticas. Y a renglón seguido agrega:

«Como si ya hubiese mantenido un suspenso suficientemente incómodo, se limitó a decir "Rojas". Pensé en un apellido y recorrí los Rojas que había conocido. Como si fuese capaz de leer mi pensamiento, me interrumpió con un fastidio:

—Pero no, hombre. El pueblo.

—¿El pueblo? Lo dejé a los doce años —comenté con sequedad, como queriendo hacerle saber que era una arrogante presunción de su parte imaginar reconocerlo después de tantos años.

—Ya lo sé —me contestó—. No hay necesidad de que me lo expliqués. Conozco muy bien tu trayectoria, te sigo de cerca.»

Por ahora reparemos en la palabra «pueblo», que nos permite una primera aproximación válida a esta clave. *R.*, en su inicial, es insinuado por Sábato como su pueblo natal, Rojas, pero al mismo tiempo la letra R significa recuerdo, reminiscencia, resentimiento, redescubrir, renacer, palabras que, como ya veremos más adelante, tienen una profunda significación para el desarrollo de la novela. Lo dejamos

aquí apuntado, porque vamos a volver al final para aclarar al mismo tiempo el papel de *R.*, su vinculación con el título de la obra y, lo que quizá resulte de mayor importancia, la medida en que se nos presenta como la clave fundamental no sólo de esta novela, sino también para interpretar una de las obsesiones que más se reitera en las novelas de Sábato y que ha quedado planteada enigmáticamente en *El informe sobre ciegos.* Veremos después, o al menos intentaremos dar una explicación coherente y, por lo tanto, posible, sobre este punto hasta hoy oscuro en la narrativa de nuestro autor y que, según creo, él intenta iluminar con esta última novela. No obstante, no debemos olvidar que sus tres novelas, a pesar de las fuertes «resonancias» autobiográficas que contienen —declarado esto por el mismo Sábato—, son fundamentalmente obras de ficción, y ello implica que, fuera de toda duda, ésta prevalece sobre los elementos de la realidad. Si bien es cierto que las novelas de Sábato incluyen, como dijimos, sus inquietudes metafísicas y existenciales, ello no implica de ningún modo que la lógica de la ficción que impera en ellas deba o pueda ajustarse en un todo a la lógica de la realidad, con lo cual quiero decir que no todo es factible de ser reducido a una explicación conceptual. Por otra parte, la explicación conceptual no sólo es la única valedera, sino que en general su campo es sumamente restringido. En el mundo no sólo hay un orden de razón, sino también uno de amor, de emoción, de poesía, como lo expresaron ya Platón, San Agustín, Pascal, Kierkegaard, Nietzsche y Scheler. Y Sábato mismo lo expresa en *Abaddón,* cuando dice en la página 162: «Los teólogos han razonado sobre el Infierno, y a veces han probado su existencia como se demuestra en teorema. Pero sólo los grandes poetas han revelado la verdad, dijeron lo que han visto. ¿Entendés? Lo que han visto de verdad. Pensá: Blake, Milton, Dante, Rimbaud, Lautréamont, Sade, Strinberg, Dostoievski, Hölderlin, Kafka. Quién es el arrogante que pueda poner en duda el testimonio de estos mártires.»

Como se ve, también Sábato está convencido de que únicamente los poetas son los reveladores del misterio. Yo comparto esa creencia, y al manifestarlo estoy limitando conscientemente el alcance de esta búsqueda racional de claves interpretativas, que al final no serán más que vías de acceso hacia el misterio de este universo de ficciones. Y que, como tal misterio de índole poética, se resiste por esencia a todo intento de reducirlo a los términos precisos del problema. Pero como también, por otra parte, el entendimiento padece de la insaciabilidad fáustica, proseguiremos nuestro intento, aun con la conciencia a cuestas del trágico naufragio que nos acecha.

En mi libro *Crítica de la razón poética* recuerdo a Aristóteles cuando aseguraba que la poesía es más seria que la historia, y a Fénelon, para quien la poesía es más útil y más seria de lo que se cree. Y cuando el orden catártico de la razón poética se torna escatológico, el símbolo del arte es la imagen más fiel de la desesperación de la época. Entonces los tanteos, los amagos, las experiencias iniciales, se suceden en lugar de los logros, violentando el juicio de gusto con estridencias que pretenden ocultar con su garrullería la inconsistencia que las hiere. El artista, y en particular el escritor, asume en tales circunstancias el papel de mártir, y su testimonio, profundamente comprometido, es la voz que anuncia el excelsior o el apocalipsis. Por ello siempre he pensado que el arte es el mejor camino para llegar a una filosofía de la historia. Y es la historia —como resulta fácil comprobar— la que nos enseña que la razón poética, con su lenguaje simbólico, se anticipa, como decía Rilke, a la razón lógica. Tal parece que el vuelo del arte se inicia en las auroras, en tanto que el pensar filosófico, como la lechuza de Minerva, levanta su vuelo en los ocasos, como bellamente lo dejara expresado Hegel.

Ahora, mientras queda en suspenso este arduo final anunciado, veamos otras claves menos arduas y más accesibles, en cuanto responden más a los elementos extraliterarios o contextos de la novela que nos ocupa, aunque tan estrechamente vinculados a los recursos literarios que resultaría inútil y ocioso el tratar de separarlos, aun cuando ello obedeciera a una intención didáctica. Por ejemplo, el hecho de traer a esta novela a sus personajes de las anteriores. Esta es la clave que nos indica, según me parece, el intento de efectuar el exorcismo total de sus obsesiones, y que por ello hacen de esta novela que sea la última. Incluso mezcla entre visiones de sueños y de vigilia a los personajes que han muerto en la ficción, pero no en él, como es el caso de Alejandra, cuya personalidad, a manera de símbolo, fuera conectada en un momento con el trasfondo de su sensibilidad para con el país, aunque confieso que esta interpretación nunca me llegó a conformar en modo alguno. Tampoco a Sábato. Yo me inclino más a ver en ella una importante porción de la conciencia del autor enfrentada a sus propios fantasmas. Me parece, en todo caso, que Alejandra constituye una de esas regiones de la verdad que antes hemos reconocido como de naturaleza poética, vale decir, que queda más allá de toda explicación.

Es mucho más claro, en cambio, el pasaje en que rescata a Castel, y es sumamente significativo con respecto a sus propias declaraciones en cuanto a *El túnel*, novela en la que reconoce haber abierto con inmadurez la compuerta de sus fantasmas, en momentos en que

la desesperación era mayor en su únimo que la esperanza. A esto lo expresa Sábato en la página 22 de *Abaddón* y se reitera en la página 182, donde a través de Bruno lo hace desaparecer definitivamente de su universo novelístico. Por eso lo muestra aquí ya viejo, casi intrascendente, yéndose de su vida con apenas el comentario de un recuerdo. En cambio, Bruno, el rostro positivo del autor; Fernando Vidal Olmos, el rostro pervertido, como la oposición del doctor Jeckyll y Míster Hyde, y Martín, que simboliza el rescate de su esperanza en la vida, revienen con la misma fuerza, al igual que lo sombrío y enigmático de Alejandra. Y también, entre otros, Quique, el crítico afeminado, a través del cual expone Sábato, con ironía y con sorna, sus comentarios, además de otras cosas, sobre algunas tendencias de la novela contemporánea y en particular de la hispanoamericana (véanse pp. 222-32 y 245 y ss.).

En esta clave de los personajes nos encontramos con un aspecto que el propio Sábato ha subrayado más de una vez como de singular importancia en sus novelas. Un aspecto doble, diría yo. En primer término, el ubicar a los personajes en lugares reales y bien conocidos, como la plaza Lezama, por ejemplo, lo que contribuye, por un lado, a concretizar sus personajes, fiel a lo que escribió en su ensayo *Heterodoxia*, en 1953, donde, en un punto titulado «Realismo en la ficción», dice: «Los seres ficticios y hasta los seres fantásticos deben ser descritos con "realismo", ya que sólo nos emociona lo que es real. Así procedieron Dante con sus condenados en el Infierno, Shakespeare con sus personajes históricos y Kafka con sus figuras de pesadillas.» A esto además se agrega —según sus propias confesiones— que los lugares escogidos lo son en la medida de lo que a él le sugieren como alimentos de sus motivaciones. Y, por otro lado, el aspecto de la convivencia de los personajes de ficción con los personajes reales, mencionados con nombres y apellidos, comenzando por él, por sus hermanos, su madre, sus compañeros de tareas en el laboratorio de París o en la Universidad de La Plata, entre ellos mi gran amigo el doctor Grinfeld, por ejemplo, o la lista de los torturados, extraída de crónicas policiales, y el Che Guevara. En ellos también plantea sus propias búsquedas.

Dentro de esta clave se hace también patente un testimonio sartreano del compromiso de una ética existencial inmanente, con la ejemplaridad que interpreta los últimos días del Che Guevara y la muerte de Marcelo, que, sin ser guerrillero, asume el destino de su muerte por ese compromiso ético de que nos hablara Sartre en *El existencialismo es un humanismo,* cuando dice que toda elección o decisión no sólo nos compromete con nosotros mismos, sino con

todos los hombres, y que en la medida en que logramos asumir esa ética logramos el mayor sentido de nuestra existencia. Así razona Marcelo en sus últimos momentos para no delatar a su amigo guerrillero, por quien acaba muriendo.

También dentro de esta clave del realismo en la ficción deben interpretarse la marcha con los restos del general Lavalle, a que alude en *Sobre héroes y tumbas,* y la muerte del Che Guevara, en esta última novela. Ambas son crónicas poetizadas de la realidad histórica, utilizadas en su técnica contrapuntística como elementos ejemplificadores de sus propias convicciones para demostrar, como decía Bergson, que la conciencia es memoria.

En las novelas de Sábato resuenan los clamores de la época, y por ello es que dije al comienzo que los contextos son, a mi entender, los elementos extraliterarios más importantes para interpretar el ambiente, el marco en el cual Sábato ubica a su obra. La historia, la sociedad y la idiosincrasia argentinas constituyen también la órbita de sus fantasmas. Lo nacional en sus formas dramáticas. La configuración un poco invertebrada de un país claramente regionalizado, y sobre todo su cultura, heterogénea, cosmopolita, en la cual su definición es, paradójicamente, su indefinición, porque lo peor que nos pasa a los argentinos es no saber qué nos pasa. Aunque debemos reconocer, no obstante, que nuestra cultura ya ha comenzado a dejar de merecer el apóstrofe shakespeareano de *you fragments,* que en su momento recordara Alejandro Korn, sobre todo ahora, después del conflicto de las Malvinas, que sacudió al país en sus fibras más íntimas.

En especial le preocupa a Sábato el contexto sumamente complejo de Buenos Aires y en él, precisamente, resuelve su última novela. Y con respecto a esta clave de los contextos, vemos que ella explica también otros pasajes de la novela, en particular las reflexiones y el comportamiento de Bruno cuando asiste con sus hermanos a la muerte de su padre, y muy especialmente las visiones apocalípticas de Natalicio Barragán, que ocurren en 1973, coincidencia significativa con el retorno del peronismo al poder, y que los hechos posteriores desgraciadamente le dieron razón a la profecía que se anunciaba en esas visiones. E hilando un poco fino, abusando quizá de nuestro ejercicio de interpretación, ¿no podría encontrarse la presencia de un símbolo en el nombre Natalicio? Recuerdo lo que me dijo Sábato en una carta acerca de sus «elecciones» y pienso que puede ser ésta una de esas ocurrencias inconscientes. ¿Y cuál sería el símbolo?, se preguntará el lector. Creo que lo podríamos interpretar como la oculta esperanza

de un renacer que el hombre acuna en su ánimo, aun en las más desesperadas situaciones. Es posible que Sábato sonría ante esta ocurrencia; quizá no.

Una coincidencia similar a la que apuntamos antes se encuentra en *Sobre héroes y tumbas* con el crimen-suicidio de Fernando y Alejandra mediante el fuego, ya que la época que se menciona en la novela es aquella en que los peronistas incendiaban los templos y quemaban la bandera nacional en el Congreso. Pienso que en este terreno de lo inconsciente, es decir, de las manifestaciones que se apoderan del autor sin mediar premeditación alguna, muchos de los símbolos que aparecen en las novelas de Sábato se pueden explicar asociándolos con los contextos del país en su historia de los últimos cuarenta años.

Espero que a esta altura del trabajo ya haya quedado claro lo que denomino elementos o contextos literarios. En la cita que hicimos al comienzo del ensayo de Sábato *El escritor y sus fantasmas* aparecían explícitos cuando se menciona la parcial ficción en la novela y su testimonio de «la época, el gusto y la mentalidad de su tiempo». Son, como vemos, factores de la novela no creados por el autor, sino dados por las circunstancias (lo que circunda al autor) de la historia, la sociedad, las costumbres, las ideas y la creencias imperantes; en fin, todo aquello con lo que el narrador se encuentra en su vida mundana, y también los ingredientes psicológicos de su personalidad, que son también reales —no creados—, aunque el ámbito de los mismos constituya un trasmundo propio, el de sus obsesiones, que si bien conviven con la conducta consciente del autor, no pueden resolverse en las instancias lógicas, sino en las poéticas. Pero que también, insisto, forman parte de una realidad que se impone por sí misma, ajena a la creación, aunque integrada a ella ficticiamente en la novela.

En su libro *Poderío de la novela,* dice Eduardo Mallea algo que viene aquí muy al caso: «... hay el otro mundo de una novela, el mundo vivido desde afuera, el complejo e inmediato mundo fáctico, que en las grandes novelas es sólo el expediente que conduce al verdadero mundo del libro, el mundo interior. El mundo en que no cuenta procedimiento —relato o ensayo—, que surge de la sabiduría eminente e indirecta del novelista, cualquiera que sea su mundo verbal, con tal de que el efecto exista. Ese mundo de fuera es, sin embargo, importante: tanto que de su equilibrio depende en no poca medida que el otro mundo, el más central, enigmático y latente, conste». El *como si* esos mundos fueran una realidad envolvente de la trama en la cual el autor se *realiza* como personaje —o en sus per-

sonajes— es una de las técnicas de la narración de Sábato que lo distinguen magistralmente como novelista.

Y algo más antes de dejar este punto de los contextos, como para que el lector comprenda hasta dónde importan en la interpretación de las novelas de Sábato. Dice nuestro autor en *El escritor y sus fantasmas:* «No hay otra manera de alcanzar la eternidad que ahondando en el instante, ni otra forma de llegar a la universalidad que a través de la propia circunstancia: el hoy y aquí. La tarea del escritor sería la de entrever los valores eternos que están implicados en el drama social y político de su tiempo y lugar. Como dice Sartre: "lo que es absoluto, lo que mil años de historia no pueden destruir, es *esta* decisión irreemplazable, incomparable, que el hombre toma en *este* momento, a propósito de *estas* circunstancias".»

«Vivir es estar en el mundo, en un mundo determinado, en una condición histórica, en una circunstancia que no podemos eludir. Y que *no debemos eludir* si pretendemos hacer un arte verdadero. Pues, como Dostoievski afirmaba, no sólo el arte debe ser siempre fiel a la realidad, sino que no puede ser infiel a la realidad contemporánea: de otra suerte no sería arte verdadero, dice.»

«Y en cuanto a nosotros se refiere, no dudo que las únicas obras que pasarán a nuestra historia literaria son aquellas que fueron creadas con sangre, sufriendo el drama de su época y de sus contemporáneos, sus situaciones límites frente a la soledad y la muerte» (página 42). Pienso que lo apuntado es más que suficiente para nuestro propósito. Y ahora, en lo que sigue, vamos a enfrentarnos por fin con la clave más crucial de la novela: el personaje designado con la inicial R.

Retomemos la presentación de *Abaddón,* a la que hicimos referencia antes, cuando aparece el personaje R. en escena. Por la brevedad del espacio de que disponemos, vamos a reducir nuestro análisis a desentrañar esta clave del universo de Sábato, que es sin duda la más significativa y a la vez la más difícil.

R. es, como ya anunciamos, el inconsciente Sábato, y la conversación que citamos entonces continúa así: «Mi irritación aumentó por lo que estas palabras suponían de intromisión. Con gusto comenté:

—Pues yo, ya lo ves, no te recuerdo en absoluto.

Esbozó una sonrisa sarcástica.

—Eso no tiene importancia. Además, es lógico que hayas tratado de olvidarme.

—¡Tratado de olvidarte!

—...

—¿Y por qué habría de querer olvidarte?

—...

—Nunca me quisiste —acotó—. Más bien creo que siempre me detestaste. ¿Recordás lo del gorrión? Con precisión ahora la figura de la pesadilla aparecía ante mis ojos. (Recuerde el lector mi advertencia anterior.) ¿Cómo podría haber olvidado aquellos ojos, aquella frente, aquella mueca irónica?

—¿Gorrión? ¿De qué gorrión me estás hablando? —mentí.

—El experimento.

—¿Qué experimento?

—Ver cómo volaba sin ojos.

—La idea fue tuya —grité.

Varias personas se volvieron hacia nosotros.

—No te pongas tan excitado —me recriminó—. Sí, la idea fue mía, pero fuiste vos quien le sacó los ojos con la punta de una tijera.»

Sábato nos muestra a la conciencia como ejecutora de un impulso inconsciente, anterior a toda experiencia. Este encuentro con R., especialmente a través del recuerdo del gorrión al que le pincha los ojos, señala el hito en el cual se remonta a *El informe sobre ciegos.* El personaje R. no sólo es Rojas, su pueblo natal, donde transcurre su primera infancia y su niñez, época de siembra de sus neurosis y de sus futuras obsesiones, sino también y fundamentalmente su reencuentro con la realidad más profunda de su yo.

Ya había dicho en *El informe:* «No sé lo que pasará en los otros. Sólo puedo decir que en mí esa identidad de pronto se pierde y que esa transformación del yo pronto alcanza proporciones inmensas.» Y a continuación alude a la intromisión en su conciencia de los elementos inconscientes más remotos, hasta las zonas zoológicas de posibles reencarnaciones, concluyendo por considerar que su cuerpo perteneciera a otro hombre. «Después de esos períodos —dice más adelante— yo volvía a la vida normal con vagas reminiscencias de mi existencia anterior.»

A medida que avanza *El informe sobre ciegos,* su ahondamiento en el propio yo se acentúa más y más, hasta el punto —confiesa— que las pesadillas nocturnas comienzan a frecuentarlo también durante la vigilia. Y entonces reflexiona en un pasaje: «Ya en la pendiente de mi desesperación, fui más lejos e imaginé que tal vez mi suerte estaba decidida desde la aventura con el ciego de las ballenitas; y que durante más de tres años yo había creído estar siguiendo a los ciegos, cuando en realidad habían sido ellos los que me habían perseguido. Imaginé que la búsqueda que yo había llevado a término

no había sido deliberada, producto de mi famosa libertad, sino fatal, y que yo estaba destinado a ir en pos de mi muerte, o de algo peor que mi muerte... ¿Qué sabía, en efecto, sobre lo que me esperaba? ¿no sería la pesadilla que acababa de sufrir una premonición? ¿No me arrancarían los ojos? ¿No serían los grandes pájaros símbolos de la feroz y efectiva operación que me aguardaba? (Recuerde el lector el desenlace de *Abaddón* y verá el íntimo nexo con este pasaje.) Y, finalmente, ¿no había recordado en la pesadilla aquellas extracciones de ojos que en mi infancia yo había perpetrado sobre gatos y pájaros? ¿No estaría yo condenado desde mi misma infancia?»

Ficción aparte, creo que rara vez un autoanálisis puede llegar tan lejos. La mente analítica del autor nos conduce hasta honduras sorprendentes. Esta similitud con el destino trágico del *Edipo* de Sófocles no es casual. El personaje ha dicho en otra parte que ha leído la tragedia. Tampoco es casual, ya lo veremos, la relación que en él personaje se establece entre los ciegos y el sexo. Volveremos sobre esto más adelante. Por ahora fijemos la atención en lo que hay en todo esto de regresiones. El autor nos obliga a insistir en el terreno psicoanalítico. Sus propias declaraciones nos van guiando. Es claro al respecto lo que había apuntado en el párrafo casi al comienzo de *El informe,* cuando dice: «Si fuera un poco más recio podría acaso jactarme de haber confirmado con esas investigaciones la hipótesis que desde muchacho imaginé sobre el mundo de los ciegos, ya que fueron las pesadillas y alucinaciones de mi infancia las que me trajeron la primera revelación.»

El autor nos sigue conduciendo por cavernas, túneles, tinieblas y cloacas hasta llegar a esa región donde el sueño y la vigilia se confunden. Sábato se ve envuelto en esa confusión de mundos y de realidades paradójicas, hasta que nos encontramos con dos párrafos que nos señalan otros dos hitos importantes. En uno dice: «Hasta ese momento o, mejor dicho, hasta el momento que precedió al sueño de la infancia, yo había estado viviendo en el vértigo de mi investigación y sentía como si hubiera sido arrastrado en medio de una loca inconsciencia; y los temores y hasta el espanto sentidos ese instante no habían sido capaces de dominarme: mi conciencia y hasta mi subconsciencia, todo mi ser, parecían lanzados en una demencial carrera hacia el abismo que nada podía detener.

Sólo en ese momento, sentado sobre el barro, en el centro de la cavidad subterránea cuyos límites ni siquiera podía sospechar, sumergido en la tiniebla empecé a tener clara conciencia de mi absoluta y cruel soledad.» Recordemos de paso que éste es el tema de *El túnel,* cuya trama es de índole psicológica, recalando en la neurosis del

protagonista, al que presenta en el primer párrafo de la novela en forma un tanto irónica y mordaz. Castel es arrogante, mórbido, y se coloca siempre en la otra orilla de lo aceptado, como defensor de los antivalores, tal, por ejemplo, cuando sostiene que los criminales son más honestos que los otros seres humanos. Al final de la novela, el personaje queda sumido en su propio, total aislamiento, desde el cual no es posible ningún tipo de comunicación. En definitiva, su celda más hermética es su yo, su personalidad aberrante y enferma que rechaza toda salida. He aquí el sentido del título. El túnel no debe confundirse con un laberinto. El túnel va directo a una salida o hacia su propio fin dentro de sí mismo. Por ello tiene un sentido trágico. Al laberinto puede resolvérselo; al túnel, no.

De algún modo, esta presencia de un sentido trágico se reitera cuando al final de *El informe* exclama: «La astucia, el deseo de vivir, la desesperación, me han hecho imaginar mil fugas, mil formas de escapar a la fatalidad. Pero ¿cómo nadie puede escapar a su propia fatalidad?»

Así, encerrado en el sinuoso perfil de la interrogación, nos deja el autor su enigma al concluir *El informe*. Pero el posterior desenlace del personaje Fernando y su hija Alejandra, que terminan al borde del incesto con un asesinato y un suicidio, condujeron las interpretaciones de este *Informe sobre ciegos* a las márgenes explicativas del Edipo freudiano. El rumbo estuvo bien tomado; sin embargo, la interpretación quedó a mitad del camino. Faltaban datos. La insinuación de la clave era todavía demasiado oscura. Apenas si el autor había llegado en *Sobre héroes y tumbas* al umbral de esa verdad que únicamente puede ser revelada por los poetas, porque llegan a ella con la actitud del testigo y no del investigador, condición ésta que aún persistía en el autor, impidiéndole, en consecuencia, el asumir otras formas de mirar la realidad profunda sin los moldes de la realidad prefigurada en nuestro entendimiento por la razón y el intelecto. Todavía quedaban en el horizonte de Sábato, aunque lejanas, las siluetas de las altas y seguras torres de la ciencia, que durante algún tiempo habían sido para él un refugio existencial más que una instancia firme de vocación. Lo obsesivo de *El informe* persistió entonces y el símbolo quedó sin descifrar. La clave estaba allí, pero en su enigmática presencia. Apenas si había logrado esbozar su diseño. Y Sábato mismo se da cuenta de ello cuando dice en una parte de *El informe*, como una advertencia para sí mismo y para el lector, lo siguiente: «¡Cuántas estupideces cometemos con aire de riguroso razonamiento! Claro, razonamos bien; razonamos magníficamente sobre las premisas A, B y C. Sólo que no habíamos tomado en cuenta la

premisa D, y la E, y la F. Y todo el abecedario latino más el ruso. Mecanismos en virtud del cual esos astutos inquisidores del psicoanálisis se quedan muy tranquilos después de haber sacado conclusiones correctísimas de bases esqueléticas.»

Y bien, *Abaddón* nos trae a cuenta esas otras premisas, o al menos nos aclara más algunas de ellas. Veamos hasta dónde podemos avanzar juntos con el autor. Por lo pronto, la elección del título, el Angel del Abismo, Jinete del Apocalipsis, nos retrotrae, por lo que acabamos de ver en las citas anteriores y por lo que apuntamos al comienzo, al texto de *El informe sobre ciegos.* Por ello nos hemos demorado un tanto en él. Ahora seguiremos el rastro de R., en nuestra novela, y el lector podrá ir estableciendo las conexiones. Esto es ya, por otra parte, una exigencia del estilo de Sábato, que se fue acentuando progresivamente desde *El túnel* hasta *Abaddón:* nos entrega sus novelas solamente hilvanadas; el lector es quien debe realizar el acabado, la costura final. En esto la literatura de Sábato se diferencia fundamentalmente de la de Sartre. Ambos confiesan el usar la literatura como un modo propicio para ensayar en sus personajes sus propias búsquedas metafísicas. Pero mientras Sartre recala más en el ámbito de la lógica racional, Sábato lo hace en el difícil terreno de la lógica poética, ese otro orden del mundo al que sólo puede penetrarse, como Fausto, al precio de su alma. El teatro de Sartre intenta también dilucidar cuestiones filosóficas, y ambos autores utilizan el método fenomenológico, pero mientras Sábato es más consecuente con la realidad que describe, Sartre lo es más con el plano eidético de dicho método, aunque lo utilice con grandes inconsecuencias con respecto a Husserl y a Hegel, de quienes se nutre. Las novelas de Sábato, en cambio, describen la realidad en su impureza, sin *epojé,* sin puestas entre paréntesis, transformando el método fenomenológico en una analítica existencial, para bucear en ella por el rostro profundo de su verdad huidiza. No obstante, como ya hemos señalado, ambos escritores tienen puntos en común, y en uno de esos puntos, como veremos al final, nos vamos a encontrar con la hipótesis posible para descifrar la clave y el símbolo que nos ocupa.

En la página 308, luego del violento encuentro con R., éste le nombra a Soledad. Sábato la presenta como un personaje y acude a la técnica del recuerdo, pero yo pienso que no es más que un símbolo, profundamente conectado con R. (el verdadero «id» de Sábato), y que por lo mismo resulta en él una condición existencial, como ya vimos en la anteúltima cita de *El informe.* Con respecto a Soledad, Sábato dice: «aún no sé si aquellos episodios fueran reales o soñados», y con respecto a R. dice: «Pensé que el encuentro no se repetiría. Igno-

raba que no sólo iba a repetirse, sino que el retorno de aquel sujeto iba a ser decisivo para mi existencia.» Sábato dirá después que R. es el verdadero culpable de que él haya abandonado la ciencia o, lo que es lo mismo, según lo ha declarado tantas veces: la seguridad, el orden, la tranquilidad del ánimo. R. vuelve a perturbarlo, a irritarlo, a incitarlo, como el Angel del Abismo, a meterse en él y a escudriñar su fondo. Siente de nuevo, como antes, el recuerdo de las pesadillas de su niñez, la presencia ineludible de la fatalidad, como también apuntara antes en *El informe.* Pero esta vez el autoanálisis, que le lleva a concientizar sus elementos inconscientes y subconscientes (otra vez la alquimia de la realidad y el sueño), en la representación de R. (su doble), le sirve al menos para aclarar sus metamorfosis y las vinculaciones de éstas con sus fantasmas, con sus obsesiones. Las nuevas premisas comienzan a jugar su papel.

En la página 311 nos encontramos con un pasaje sumamente revelador para nuestro interés: «Sus palabras me cortaban despiadadamente...

—Desde chico tuviste terror a las cuevas. No era tanto una pregunta como una afirmación que yo debía confirmar.

—Sí —respondía yo, mirándolo fascinado.

—Tuviste asco por lo blando y lo barroso. (Recordemos los pasajes de *La náusea,* de Sartre.)

—Sí.

—Por los gusanos.

—Sí.

—Por la basura, por los excrementos.

—Sí.

—Por los animales de piel fría que se meten en los agujeros terrestres.

—Sí.

—Ya sean iguanas, ratas, hurones o comadrejas.

—Sí.

—Y por los murciélagos.

—Sí.

—Seguramente porque son ratas aladas y, para colmo, animales de las tinieblas.

—Sí.

—Entonces huiste hacia la luz, hacia lo límpido y transparente, hacia lo cristalino y helado.

—Sí.

—Las matemáticas.

—¡Sí, sí!

De pronto abrió los brazos, levantó la cara y exclamó, mirando hacia arriba, como en una enigmática invocación:

—¡Cuevas, mujeres, madres!»

Como vemos, R. le hace consciente de su rechazo del elemento edípico: «Cuevas, mujeres, madres.» Estos símbolos lo obsesionaron siempre a Sábato y se repiten una y otra vez, de innumerables maneras, en todas sus novelas. Recordemos el episodio que acabamos de leer en *Abaddón*, porque se va a relacionar con el desenlace a que R. le conduce, el cumplimiento de esa fatalidad que le fuera revelada como una premonición de su destino a través de sus sueños, como lo apuntó en *El informe sobre ciegos.*

En sus novelas Sábato nos lleva una y otra vez al terreno impreciso donde lo onírico, lo parapsicológico, la realidad y el misterio se entrecruzan sin solución de continuidad. Sin duda es en estos momentos cuando su técnica de novelar alcanza su mayor brillo, pero para el lector significan el sentir que otra vez se ha perdido el rumbo.

El encuentro con R., como se sabe, ocurre en París, en momentos en que Sábato vivía entre la ciencia, en el reino diurno, y sus experiencias surrealistas, en el reino nocturno. R., como ya dijimos, lo empuja a tomar una decisión. Y luego del diálogo que hemos transcrito, cuando Sábato personaje retorna a su casa separándose de R., como si ello significara un regreso a la cordura de lo establecido, de lo dado, de lo impuesto por el orden del mundo de la superficie, de la luz, le sucede un raro episodio, que al día siguiente comprobará, al conversar con sus amigos, que ha sido el producto de un misterioso desdoblamiento, al igual que el encuentro con R., pero que sin embargo ambos obtienen después una confirmación, no en el reino de los sueños, sino en el reino de la misma realidad. Sábato-personaje se encuentra con una mujer en la cual, misteriosamente, vivirá el desdoblamiento del accidente de María Etchebarne, su maestra de Rojas, a quien él ve en momentos horrorosos, cegada al parecer por un ácido que alguien le ha arrojado a la cara (él sospechará de un ciego). Y, además, el encuentro con la extraña ocurre en un túnel, en el metro de París.

Esta presentación es importante porque también es un símbolo que va a contribuir con nuestro esfuerzo por descifrar esta clave. El recuerdo de su maestra cegada por un accidente, y las mutilaciones que él efectuara en gatos y pájaros al pincharles los ojos, son los únicos rastros concretos que Sábato presenta en la novela en relación con los ciegos, que simbolizan su obsesión por las tinieblas. Sin embargo, por ello mismo, debemos desconfiar de esta pista, sos-

pechosa de engaño por demasiado obvia, pero concertada a pesar de eso con la clave a través del episodio de París, como subsuelo de sus primeros impulsos y experiencias relacionadas con su inconsciente (R.).

Un poco más adelante, en la página 338, encontramos otra referencia al símbolo de la ceguera, cuya expresa conexión con la teoría de Sartre será de suma utilidad para nuestra conclusión. Allí dice: «El cuerpo se mueve por un lado o permanece en su cama (se refiere al sonambulismo), pero el alma divaga por ahí. Por ejemplo, ¿a quién le sucedió aquello de los ojos de la muerta? Lo de la infancia me pasó a mí, ya lo sé. Me pregunto lo de la calle Montsouris. (¡Souris! ¡Ratones! Recién ahora lo advierto.)

Desde aquella época he tratado de descifrar la trama secreta, y aunque a veces creo vislumbrarla, me mantengo a la expectativa, porque mi larga experiencia me ha probado que debajo de una trama hay siempre otra más sutil o menos visible. En estos últimos tiempos, no obstante, he intentado atar cabos sueltos que parecen orientarse en el laberinto. (Obsérvese que aquí no utiliza el símbolo del túnel.) Por de pronto, aquellos episodios ocurrieron en el momento en que empecé a abandonar la ciencia, que es el universo de la luz. Después, hacia 1947, advertí que en Sartre todo provenía de la vista, y que también él se había refugiado en el pensamiento puro, mientras que sus sentimientos de culpa lo forzaban a las buenas acciones. ¿Culpa-ceguera? Finalmente, el Nouveau Roman, la escuela de la mirada, el objetivismo. O sea de nuevo la ciencia, la pura visión del objeto del ingeniero Robbe-Grillet. Por algo N. Sarraute se ríe de los «pretendidos abismos de la conciencia». En fin, se ríe..., es una manera de decir. En el fondo todos ellos tienen miedo, todos sin excepción rehúyen al universo tenebroso. Porque las potencias de la noche no perdonan a los que tratan de arrancarle sus secretos. Por eso también me odian: por el mismo motivo que los colaboracionistas detestan a los que con riesgo de sus vidas combaten al enemigo que ocupa la nación.

Esto es confuso, lo sé, no tienen por qué señalármelo. Y a muchos les parecerá la fantasía de un delirante. Piensen lo que quieran: a mí sólo me preocupa la verdad. Y aunque de modo fragmentario, con relámpagos que apenas me permiten vislumbrar en décimos de segundo los grandes abismos sin fondo, intento expresarlo en algunos de mis libros.»

En la página 317 de *Abaddón*... se conectan también entre sí estos hechos citados, pero aparecen nuevas premisas o, mejor dicho, nuevos ángulos de premisas ya dadas. Allí dice: Vuelvo ahora a los hechos

de 1938. Como le dije, caminaba por el pasaje de Odessa y acababa de tropezar con una pareja, cuando tuve la revelación: los ojos de la mujer del metro eran los mismos ojos de mi maestra. No quiero decir que *pareciesen* los mismos: quiero decir que lo eran literalmente. Llegué a mi cuarto en un estado parecido al que sufría en mis alucinaciones de infancia. Me eché sobre la cama a rumiar mis ideas. No sé si ya le dije que por entonces me había ido a vivir solo, abandonando a M. y a mi hijo de la manera más despiadada, a raíz de ciertas palabras de aquel canalla de R. Al poco tiempo ella se volvió a la Argentina y yo quedé tan solo como de chico en una pesadilla.»

Nuevamente Sábato culpa a R. de sus decisiones, y aquí se aclara más no sólo el vínculo de R. con el «id» de Sábato, sino también la pista que nos va a conducir a nuestra conclusión final. Sábato dice que el encuentro con R. le hizo abandonar a M. y a su hijo. Aparentemente éstos serían su mujer y el hijo de ambos. Pero creo que lo más acertado es pensar en la M. de mamá y a su hijo como él mismo en su fuerte relación con su madre, como también lo ha reconocido más de una vez que así fue en la realidad. Ya sabemos también, por las confesiones del autor, cuánto sufrió al trasladarse de Rojas a La Plata y al alejarse de la madre y sentir que se quebraba ese vínculo. La edad y las circunstancias fueron harto difíciles para Sábato en aquellos momentos. Es cuando a uno le pasa, sobre todo si se es como él hipersensible, que el Edipo se vive, sin saber con exactitud lo que realmente ocurre, con una mezcla de angustia de abandono y de vergüenza por los impulsos que hasta entonces se sentían y que la adolescencia nos aclara de golpe y brutalmente. La negación, esa autodefensa que generalmente nos hace más daño que beneficio, comienza a tender sus vallas, y es entonces cuando la represión puede llegar a transformarse en una oscura pero tremenda obsesión. Y esta experiencia, por la que todos pasamos, deja más rastros de lo que generalmente piensan los legos. Dejo apuntada aquí esta reflexión; volveremos sobre ella dentro de un momento. Por ahora tenemos que seguir un poco más en torno a la relación de Sábato y R.

Vayamos a la página 319. Otra vez los recuerdos, las fantasías, los desdoblamientos, su maestra, el pueblo de Rojas, la mujer de París y la comprobación de los sueños en la realidad, unidos a la presencia siempre un tanto furtiva y extraña de R. La clave se aclara más con este pasaje de la novela, y R. aparece con mayor nitidez, de acuerdo a la interpretación que vamos dando, de que es el verdadero y oculto Sábato, el que maneja los hilos detrás de sus desdoblamientos y sus ficciones; la realidad profunda, como señalamos antes, en la cual se conjuga todo el complejo universo de la novela.

R. había logrado, al fin, su objetivo de conducir a Sábato hasta el borde de su propio abismo. Ahora no le quedaba más remedio que penetrar en las tinieblas para enfrentarse a su fatalidad. Llegamos así al umbral de la decisión que provocará el desenlace.

Por un largo túnel (nuevamente retorna al símbolo inicial de su universo novelístico), R. guía a Sábato, que se desnuda, por fin, ante él: «R. tomó el farol de la pared, que despedía un fuerte olor a aceite quemado y mucho humo, recorriendo la cueva se puso al lado de S. y le ordenó:

—Ahora mirá lo que tenés que ver.

Acercando el farol al cuerpo de Soledad, iluminó su bajo vientre, hasta ese momento oscurecido. Con horrenda fascinación, S. vio que en lugar del sexo Soledad tenía un enorme ojo grisverdoso que lo observaba con sombría expectativa, con dura ansiedad.

—Y ahora —dijo R.— tendrás que hacer lo que es necesario que hagas. Una fuerza extraña empezó desde ese instante a gobernarlo y, sin dejar de mirar y ser mirado por el gran ojo vertical, se fue desnudando, y luego lo hizo arrodillar ante Soledad, entre sus piernas abiertas. Así permaneció unos instantes mirando con pavor y sadismo al sombrío ojo sexual. Entonces ella se incorporó con salvaje furor, su gran boca se abrió como la de una fiera devoradora, sus brazos y piernas lo rodearon y apretaron como poderosos garfios de carne, y poco a poco, como una inexorable tenaza, lo obligó a enfrentarse con aquel gran ojo que él sentía allá abajo, cediendo con su frágil elasticidad hasta reventarse. Y mientras sentía que aquel líquido se derramaba, él comenzaba su entrada en otra caverna, aún más misteriosa que la que presenciaba el sangriento rito, la monstruosa ceguera.»

Observemos que en este pasaje que indica el descenso de Sábato hasta el fondo de su obsesión, se le menciona otra vez con la inicial S. En ese momento no es Sábato el escritor, que busca interpretar su mundo, sino Sábato el hombre, el habitante de ese mundo extraño y a la vez tan suyo. Había llegado al fondo del abismo donde su obsesión le fue revelada en un monstruoso rito, pero el misterio quedaba en él intacto. El hombre sólo puede ser testigo ante el misterio y contar lo que ve, pero no puede desentrañar su sentido, porque éste queda más allá de toda comprensión humana. Todas las búsquedas metafísicas están condenadas al naufragio. Por eso también el ascenso le resulta más difícil que el descenso, puesto que una vez la curiosidad descubre su límite, pierde toda la fuerza que genera su terca y obstinada insistencia. El hombre está cercado por situaciones límites que jamás pueden franquearse. El ascenso desde la oscura cueva de su

obsesión significa el regreso de su búsqueda y de su naufragio, y el sentido metafísico de la novela concluye con el siguiente pasaje (página 473):

«Un gran silencio reinaba en la ciudad. Sábato caminaba entre la gente, pero no lo advertían, como si fuera un ser viviente entre fantasmas. Se desesperó y comenzó a gritar. Pero todos proseguían su camino en silencio, indiferentes, sin mostrar el menor signo de haberlo visto u oído...

Entró a su estudio. Delante de su mesa de trabajo estaba Sábato sentado, como meditando en algún infortunio, con la cabeza agobiada sobre las dos manos. Caminó hacia él, hasta ponerse delante, y pudo advertir que sus ojos estaban mirando al vacío, absortos y tristísimos.

—Soy yo —le explicó.

Pero permaneció inmutable, con la cabeza entre las manos. Casi grotescamente se rectificó:

—Soy vos.

Pero tampoco se produjo ningún indicio de que el otro lo oyera o lo viese. Ni el más leve rumor salió de sus labios, no se produjo en su cuerpo ni en sus manos el más ligero movimiento. Los dos estaban solos, separados del mundo. Y, para colmo, separados entre ellos mismos.»

Aquí se aclara definitivamente una de las claves importantes que mencionamos al comienzo: el rasgo de exorcismo que caracteriza a esta novela, y que por ello será la última, según la confesión del autor. S., el Sábato-hombre portador de sus fantasmas, intenta volver al Sábato-intérprete, el escritor, que ya conoce su fracaso. Pero el desdoblamiento no termina y la reunión no se realiza y, al parecer, esa reunión no se realizará jamás. Por eso dice que los dos están solos, separados del mundo y, para colmo, separados entre ellos mismos. Sus fantasmas, aunque lo siguen siendo, quedaron frente a él. Ya no están en él. Sábato ha hecho, por fin, a través de sus tres novelas, lo más que puede lograr un escritor con su universo de fantasmas: comunicarlos, ponerlos frente a él y a sus lectores.

Y ahora, para completar nuestra búsqueda del significado de los símbolos que caracterizan al universo de Sábato, hagamos un recuento final de los elementos de juicio que hemos podido recoger en nuestro análisis y ensayar con ellos una hipótesis explicativa.

1. Las palabras-símbolos que se repiten una y otra vez en las novelas de Sábato: túnel, cueva, madre, sexo, soledad, incesto, tiniebla, ojo, ceguera, misterio, imposibilidad, fracaso, testimonio.

2. La ceguera de Edipo no estaba incluida en la predicción, es decir, en el pasado, sino que acontece en el futuro, después de ser cumplida la fatalidad. Nadie, que yo sepa, ha reparado que la decisión de Edipo de quitarse los ojos es producto de su libertad. He aquí que quizá sin darse cuenta, Sófocles introduce un elemento de libre decisión en medio de la trágica determinación del destino. La relación con el símbolo edípico que pareciera establecer Sábato con el símbolo de la ceguera no entraña necesariamente el contenido trágico —y como tal inevitable— que algunos críticos han establecido en sus interpretaciones. Aunque no en el informe, pero sí, como pudimos comprobar, en Abaddón, Sábato no deja lugar para un enfoque freudiano y sí, en cambio, para la perspectiva del psicoanálisis existencial, al identificar el no saber con el no ver.

3. Cuando Sábato, conducido por R., llega hasta Soledad, le dicen: «Verás lo que tienes que ver», y lo que Sábato ve es un ojo en el sexo de Soledad. Entonces R. agrega: «Ahora harás lo que tienes que hacer», y Sábato penetra con su sexo en ese ojo que cede ante él como la virginidad.

4. La confesión de Sábato de que empieza a ver el mundo a través de su madre.

5. El fracaso de su búsqueda metafísica.

6. El desdoblamiento definitivo, que asume las veces de un exorcismo. Sus fantasmas quedan frente a él, fuera de él, en el momento en que la imposibilidad de superar la mera instancia de ser testigo, es decir, un mártir, según la etimología griega que ya explicamos, de un destino, de una fatalidad a cuyo último significado no podrá acceder jamás.

7. El contexto apocalíptico de la novela, simbolizado desde el título mismo y desarrollado en toda ella.

8. El *ver* en relación con el conocer, con el comprender. Para nosotros, los occidentales, el ojo es el órgano intelectual por excelencia. Por lo tanto, no comprender es lo mismo que no ver, vale decir, estar ciego, sumido en la tiniebla de un abismo, de un vacío, de un vértigo ante la nada.

9. La visión de la paz en la muerte, ya que existir es irremediable angustia.

10. La aceptación en los párrafos finales de la novela, de esa condición existencial que conduce al hombre a ser un expósito del universo. Recordemos la pregunta con que inicia el poema de la última página:

«¿Es el alma un extraño en la tierra?»

y su conclusión:

> *«Hermana de tempestuosa tristeza*
> *mirad!*
> *Una barca angustiada naufraga*
> *Bajo las estrellas*
> *el rostro callado de la noche».*

Y bien, por último, si el lector relaciona estos diez puntos entre sí encontrará posible nuestra hipótesis explicativa acerca de la persistente obsesión simbolizada en la «ceguera», enigma que transita el desarrollo medular de sus tres novelas, sin cuya interpretación queda trunco todo esfuerzo por comprender las «coordenadas» poéticas con las cuales Sábato ha construido su universo de ficciones. He aquí nuestra hipótesis, fundamentada en las reflexiones expuestas sucintamente en este trabajo:

a) El ojo en el sexo de Soledad-madre simboliza la concientización y el enfrentamiento de la obsesión edípica. En *Sobre héroes y tumbas* su conciencia fue Alejandra y, en lugar de asumirla, fue destruida.

b) Romper y penetrar el ojo del sexo de Soledad-madre simboliza la liberación del encierro materno, a través del cual comenzó a ver el mundo, para empezar a verlo con sus propios ojos.

c) El símbolo de la ceguera, que lo persigue detrás de su obsesión edípica que el autor concientiza como su fatalidad, posee dos vertientes interpretativas estrechamente relacionadas entre sí:

1. La idea del castigo-persecución-horror-vergüenza y sublimación del incesto, el cual por fin comete en el desenlace de Abaddón.
2. La ceguera del entendimiento en la trágica condición existencial que condena al hombre al fracaso en la búsqueda del sentido último o metafísico.

Propongo esta hipótesis ajustándome al único método válido para toda interpretación: buscar los significados posibles en el propio autor, en sus propias palabras, en sus propios símbolos. Pero al final de esta ardua tarea de desciframiento queda en mí, sin embargo, una ingrata sospecha que bordea los márgenes de la certeza, y es que, en definitiva, nadie, ni el propio Sábato, podrá desentrañar la última significación de los símbolos inconscientes que a través de sus tres novelas constituyen la representación de sus obsesiones, de sus fantasmas. Y además tampoco debemos olvidar que estamos interpretando una obra de ficción, no un ensayo, ni una autobiografía. Como dice Sábato en *El escritor*... (p. 88): «Las vivencias no se inventan; se viven. Lo que hace el novelista es recombinar esas vivencias, pero no a la ma-

nera del niño que desmonta las piezas del mecano con que ha armado una grúa para construir luego un avión, sino a la misteriosa manera de los sueños y los mitos: sin saber cómo ni por qué. Y así como en el mundo de los sueños entrevemos rostros conocidos con pavorosos o atormentadores rasgos desconocidos, ningún escritor puede escribir algo de valor que de alguna manera no haya pertenecido al mundo de la vigilia: con aquellos celos, con aquellas pasiones, con aquellas angustias padecidas se crean seres de ficción, que así nos recuerdan algo que hemos visto alguna vez en alguna parte (pero ¿dónde?, ¿cómo?); rostros parcialmente recordados, pero que nos inquietan con sus indescifrables rasgos nocturnos.»

Por ello el alcance de una hipótesis interpretativa sólo se limita a cierto perfil de testimonio, de autoconfesión, donde se mezclan sin rigor lógico lo consciente y lo inconsciente, factores éstos que intervienen en toda novela y, en general, en toda obra de ficción, incluyendo la literatura lúdica. Por ello también nuestro trabajo será sólo un complemento de un análisis literario en relación con el tema, el asunto, los motivos, etc., y que un especialista podrá tomar en consideración como ingrediente auxiliar de su tarea. Toda pretensión de ir más allá de este límite supone una traición al autor y a su obra. Un vano y, por lo tanto, inútil intento de violar las murallas del misterio poético con el precario instrumento del concepto.

Finalmente quiero expresar, a manera de disculpa por una serie de inevitables omisiones, que el esfuerzo de síntesis me obligó a seleccionar —y, por ende, a juzgar— acerca de los elementos que componen las casi mil páginas de las dos últimas novelas de Sábato —cuya íntima trabazón impone un análisis conjunto— para decidir cuáles eran los más importantes para ser utilizados en nuestra empresa. Y toda selección, en estos casos, conlleva irremediablemente mutilaciones de la obra, todo lo cual parcializa aún más los alcances de una interpretación. Estoy consciente de ello, pero también lo estoy de haber apuntado los hitos esenciales para lograr el objetivo propuesto: el de dilucidar las claves fundamentales que Sábato ha puesto en su última novela para que el lector logre descifrar con ellas el sentido de los símbolos en los cuales se expresa y se envuelve toda su narrativa.

Al concepto del «escritor comprometido» de Sartre, yo le agrego el de lector comprometido, porque un buen lector nunca puede desembarazarse luego de incursionar en el testimonio de un autor como Sábato. Además, para «leer bien» a Sábato es necesario asumir la responsabilidad de ser un lector-intérprete. De lo contrario, si no se orienta en medio de los «indicios» con que compone sus tramas, no podrá acceder al desciframiento de lo que podríamos llamar el

«código de claves» de su técnica novelística, con el cual construye su universo de ficciones.

Pienso que con sus tres novelas, Sábato nos ha abierto el rumbo de una original, profunda y perdurable corriente narrativa, que se incorpora definitivamente entre lo más representativo de la literatura de todos los tiempos.

HECTOR CIARLO

Universidad de Puerto Rico
Apartado 21850
PUERTO RICO 00931

ERNESTO SABATO: LA TRISTEZA MEDITATIVA

La pasión por la literatura es también una forma de reconocer que cada uno somos muchos, y de esa raíz opuesta al sentido común en que habitamos emana el goce literario.

FERNANDO SAVATER

El fracaso de la ciencia se basa en una perversión. El ideal de hombres y mujeres dedicados por entero a remediar desde presupuestos empíricos las dolencias del universo tropieza con dos obstáculos insalvables a medida que el tiempo avanza sobre los primeros métodos de investigación y los descubrimientos consiguientes que conmocionaron la humanidad: por un lado, un ámbito insalvable, enigmático y contradictorio que envuelve al ser humano y que en ocasiones le induce al movimiento, la irracionalidad; por otro —y en este punto es donde se consuma la cruel perversión del esfuerzo científico—, la manipulación de las soluciones arrancadas a la ciencia en beneficio de la sociedad, que son dirigidas contra el individuo, contra su medio vital, contra la vida. Estos son elementos que no pueden ser soslayados al referirnos a un entorno como el nuestro, que nos distancia y acerca a nosotros mismos sin posibilidad de que indicios o explicaciones racionales esclarezcan tales reacciones o consigan evitarlas. Pero aún más: el misterio que envuelve la verdad de cada ser humano se ramifica por rutas impracticables, no responde a una solución específica y su complejidad crece en intensidad. La ciencia, al afrontar el conflicto humano, no puede aportar curaciones que exceden de su campo de influencia y, por tanto, aparece alrededor del ser humano. Espíritu, pasión, frustración, delirio, recuerdo, satisfacción o deseo surgen ante el análisis científico como fortalezas inexpugnables, idiomas extraños o civilizaciones remotas y desconocidas. Sólo el conocimiento regido por la intención de colaborar con el individuo que sufre una enfermedad ofrece perspectivas de conducir —cualquiera que sea la naturaleza de la dolencia del sujeto— a buen puerto. Con todo, la razón actúa de manera muy similar a las personas, y se rebela a rebajarse al papel de comparsa o simple colaborador. Numerosos acontecimientos prueban que la razón escapó —y escapa— a la sabiduría humana hasta convertirse, lejos de las necesidades de los pobladores del mundo, en diosa. Es en este punto

donde se realiza una de las mayores contradicciones que puedan darse en la realidad: la razón adquiere una dimensión mágica y suplanta con excesiva frecuencia la voluntad de los individuos. Se establece en el exterior y disfruta de su dominio, pero sin desgajarse hasta las últimas consecuencias del destino del universo y de sus desvalidos habitantes. En cierto modo se repite el mismo proceso que llevó a las primeras y más elementales formas de comunidad a rendir culto a los fenómenos que condicionaban su vida, observando con un rigor a veces sangriento la separación entre las fuerzas insondables de lo desconocido y el hombre.

Han sido necesarios siglos para que el propio ser humano, incitado por aquellos aspectos de su ser que negaban sus dioses y sus primeros temores —que son también los últimos, en cuanto la muerte sigue siendo límite de todas y cada una de sus facultades—, acepte la evidencia de la escisión entre su identidad y la de aquello que le rodea y condiciona. De esta manera el tiempo, que ha obrado en contra nuestra señalándonos la frontera inevitable del fin, nos ha entregado la experiencia —en ocasiones simple instinto— que permite que nos enfrentemos al pasado, al objeto de fortalecernos con sus enseñanzas cuando hemos de considerar nuestro presente.

El tiempo ha hecho de la razón una diosa más a la que el sufrimiento y el escepticismo de siglos de evolución nos llevan a contemplar con mirada condescendiente. Los avances que se han desarrollado al margen de la civilización de los hombres han sido orientados contra las sociedades por otros hombres. Y de las ruinas de esta cultura masacrada por la eterna y latente pugna entre el ideal integrador del ser humano —que no reniega de los errores y tiende a equilibrar el peso de lo racional con lo irracional— y la razón —como guía de otros intereses— ha brotado la conciencia de la indefensión: los individuos, víctimas de sus creaciones y descubrimientos, no han logrado evitar la muerte con su conocimiento, sino antes bien: han contribuido a métodos masivos de muerte y destrucción.

De este panorama de sufrimiento y turbulenta confusión se alimenta la meditación que trata de oponer una realidad distinta a la que encierran las coordenadas de la filosofía moderna, donde se encuentra el proyecto de mayor consistencia teórica que subordina lo existente —y, por extensión, la vida— a verdades racionales. Como ha señalado Sábato, reivindicando la actividad total del espíritu humano frente a la alternativa del pensamiento puro, esta delimitación —cultural y social a un tiempo— viene determinada por la obra de Hegel, lo cual no significa que nos aguarde ningún Edén al otro lado de esta línea.

Pero la lucha, que no se produce entre dos conceptos o puntos de vista encontrados, sino entre el esfuerzo por liberarnos de un legado que nos atenaza y la existencia desprovista de horizontes, continúa en nosotros, con nosotros. De este modo, cabría parafrasear a Croce cuando defendía que escribir historia era un camino para liberarnos de la historia, diciendo que escribir es, dentro de lo que implica la afirmación de Sábato, una interminable tentativa de liberación.

Esto no debe conducirnos a suposiciones erróneas. El oficio de escribir no es el único que desemboca en un espacio de total expresión. Pero sí figura entre los más representativos de esa libertad elegida, respecto a una sociedad cuyas pretensiones de independencia han sido heridas en cada época por una excusa que disfrazaba en el fondo una negación. En la circunstancia concreta de Sábato, la literatura aparece relacionada con tres facetas de su biografía que se funden con el devenir de su patria: la tarea científica, la frustración nacional y París.

La primera vocación de Ernesto Sábato es de carácter estrictamente personal, pero en cuanto surge como signo de un debate interior se vincula con mayor energía a la situación de su país. Ernesto Sábato nace en el seno de una familia de inmigrantes italianos en 1911, en Argentina. De este primer choque de situaciones e influencias —cuya eclosión tendría efecto al convertirse en universitario y dudar entre la matemática pura y el mundo literario— pasará Sábato, bien avanzada la década de los treinta, a plantearse el mismo dilema de su adolescencia, aunque viciado por la necesidad íntima de resolverlo. Tales factores están reflejados en todos los libros del escritor, constituyen la esencia de lo que se convertirá con los años en el pensamiento y universo de Sábato, pero no se contentan en lo particular. Desde muy joven, Sábato une a sus dudas y vocaciones enfrentadas la atracción del exterior. Las encrucijadas peculiares de una personalidad que precisa definirse permanecen atentas a los rasgos que definen sus orígenes —la inmigración— y lo que habrá de ser su futuro. Es por ello que no debe imputarse a otras inquietudes que Sábato conteste radicalmente —en la acepción marxiana del término, es decir, encarando los problemas hasta llegar a la raíz de los mismos— convirtiéndose en un militante anarquista. Más adelante, por razones que se confunden con la evolución personal de Sábato, el estudiante anarquista se interna en lo que será una experiencia crítica que se compone del conocimiento teórico de la utopía de los teóricos y líderes marxistas, por una parte, y por otra del desengaño de un sistema no sólo ideológico, del fracaso de las fuerzas que

concurren en Bruselas contra la guerra y el fascismo, y de un período de clandestinidad y persecución.

Al inconcreto final de este período, Sábato —que ha abandonado sus responsabilidades como miembro de una organización política, aunque no abdica de su postura crítica ante los problemas de su pueblo— retorna al dilema primero, enriquecido por los avatares de los años inmediatos. ¿Ciencia o literatura? En modo alguno puede afirmarse que Sábato olvide la realidad política argentina, ya que este drama se ha ampliado: la guerra de España prologa *otra* contienda de mayores proporciones. No se trata de una impresión subjetiva, sino de un rumor que se nutre de las noticias procedentes de Europa. No obstante, Sábato, doctor en física, ánimo incontrolable tras el título, salta a París.

En París, Ernesto Sábato no sólo entabla relación con temas relativos a las radiaciones atómicas, sino con un modo de entender la cultura que se conjuga con una manera de vivir. Este encuentro reproduce en Sábato la contradicción latente. Conoce a intelectuales, escritores y artistas del París prebélico, y asiste al recrudecimiento de las tensiones políticas, que toman en este ambiente un cariz más amplio que el conocido en Argentina. El vanguardismo parisiense, que reúne manifestaciones rebeldes y revolucionarias de todo el continente, puede desafiar con alegría una larga tradición cultural. Y añade un sello característico, una señal que permanece perenne en el trabajo de Sábato, a esta actitud. No ha de considerarse como un enfoque estético que se superpone a la obra del artista, en perjuicio del fundamento ético de su actividad, sino como algo que supera tal dicotomía y que apunta no sólo a la existencia..., porque ese clima efervescente quiere alcanzar ese «otro mundo» que se halla en el interior del ser humano.

Como advirtiera H. G. Wells a la pregunta de si creía en otros mundos, la vanguardia francesa responde que esos mundos acerca de los cuales especula la sensibilidad de los seres impresionados por el avance de la investigación científica y precisados de nuevos objetos de adoración, se encuentran en el nuestro. El surrealismo aporta un tono agresivo que busca la manifestación del pensamiento como punto de partida para una revolución profunda de los valores de la sociedad moderna. Pero cuando Sábato se relaciona con el surrealismo francés ya se ha producido la polémica, a la que seguiría la ruptura entre los integrantes del movimiento: unos se deciden por orientar los planteamientos críticos del grupo con la acción política revolucionaria, y un segundo grupo rechaza la alternativa por estimar

contrario al espíritu del surrealismo la introducción de sus tesis en la contienda política.

De nuevo se encuentra Sábato frente al dilema de la justicia social. Con todo, el conflicto no consiste en definirse por una posición concreta en un mundo cultural que le impresiona, pero al que se siente ajeno, puesto que tales disquisiciones forman parte de un círculo intelectual muy concreto. Ernesto Sábato ha buscado en la política un punto de referencia para ordenar sus ideas —recogidas de los libros de su alrededor, de su participación en la lucha que alza la bandera de la causa social—, y esta búsqueda la ha trasplantado en sus estudios científicos. Inmerso en las borrascosas disputas de los vanguardismos, su personalidad se revuelve contra sus pasos.

El tono confidencial de *Itinerario* revela, en palabras de Sábato, que su inquietud desborda aquello que constituye sus verdaderas intenciones. Ni la militancia política ni tampoco sus estudios científicos bastan para completar esa formación que Sábato ansía, no con un interés que le convierta en el único beneficiario de su decisión, sino en correspondencia con el papel social que posee su labor. En ningún momento Sábato deja de ser un ciudadano atento a la realidad circundante. Pero entiende algo importante que trae consigo el estado de ánimo con el que se desenvuelve en el laboratorio «Curie» y que más tarde expresarán sus personajes: resulta imposible dar la espalda a la verdad singular de cada individuo si algo nos resta de ilusión por vivir. Para Ernesto Sábato, además, la literatura es un modo de conocer, siendo una vía para que esa entrega/expresión de la persona llegue a los demás, como pretende, de una forma total.

París simboliza la apertura de las costumbres mediante la cultura. La cultura llevada a la práctica de manera cotidiana como auténtica prueba de la libertad. Ernesto Sábato se encuentra al principio de su camino cuando esas corrientes artísticas y literarias que ofrecen la impresión de ser producto de la ligereza o el capricho calan en su pensamiento. El orden que buscaba en el exterior se le presenta ahora a través de conversaciones que estimulan su atención y le permiten comparar las divergencias entre dos mundos: el suyo, cerrado, atrapado por el duelo necesidad material-necesidad espiritual; el segundo, en cuyo interior no se siente un extranjero, curioso y abierto, sorprendente, que encubre con audacia todo lo que aflora al simple contacto.

Este contraste, recogido por Sábato en muchas páginas de su obra, no se agotará en su decisión por la literatura, por hacer literatura. El sedimento que permanece en el ánimo del escritor no puede ser considerado sencilla nostalgia. De su estancia en París, Sábato apro-

vecha esa posibilidad de pensar y actuar conforme a su propia conciencia, sin temor a la reprobación o a la represión. Pero hay otro elemento que suma a este triunfo del individuo sobre sus contradicciones una victoria de especial relieve en la producción futura del escritor: la vanguardia está planteando ya las preguntas que transformarán los cimientos de la concepción del mundo moderno en breve plazo.

Por Sábato sabemos que dos títulos determinan el período en el que intervienen las dudas vocacionales y el proceso que le permite reconocer en la literatura el trabajo que desea realizar: *La fuente muda,* novela inédita, y *El túnel,* redactada en París y que sólo se atreverá a mostrar una vez inmerso en la vida argentina de nuevo.

El destino de las dos narraciones nos retrata a un escritor consciente de su labor y de su voluntad. Sábato no se apoya al iniciar su andadura en el pasado, sino en lo que de éste puede aprovechar, a pesar de que ello no restará interrogantes a su reflexión. Y podría decirse que su encuentro con la sociedad argentina comporta esa angustia característica de los autores europeos de la segunda posguerra. Así lo confiesa Sábato al hablar de la orientación metafísica de la literatura argentina: «... si el mal metafísico atormenta a un europeo, a un argentino lo atormenta por partida doble, puesto que si el hombre es transitorio en Roma, aquí lo es muchísimo más, ya que tenemos la sensación de vivir esta transitoria existencia en un campamento y en medio de un cataclismo universal, sin ese respaldo de la eternidad que allá es tradición milenaria». O de otro modo, y nuevamente empleando ensayos de Sábato: «Un escritor nace en Francia y se encuentra, por decirlo así, con una patria hecha; aquí debe escribir haciéndola al mismo tiempo como aquellos pioneros del lejano Oeste que cultivaban la tierra con un arma al lado.» No es, como vemos, un camino sencillo el que ha elegido Sábato. Pero, tal como señalase Proust en *El tiempo recobrado,* el escritor que se aplica al esfuerzo auténtico y sincero de un libro esencial «no tiene, en el sentido corriente, que inventarlo, puesto que ya existe en cada uno de nosotros. El deber y la tarea de un escritor son los de un traductor». Por decirlo de una manera sencilla, lo que ha de inventar el escritor en este caso son las condiciones adecuadas para que este libro emerja de su interioridad. Y en ésta se zambulle Sábato.

Encontramos por ello una profunda similitud entre el tono y el clima de los autores del existencialismo de posguerra europeo y algunos narradores hispanoamericanos. La nacionalidad de éstos no será para el análisis un obstáculo insalvable, ya que nuestro interés se centra en el modo en que se relacionan determinadas preocupa-

ciones en un ámbito donde la cultura está por hacer. En este sentido no es posible cerrar los ojos ante las coincidencias de fondo que existen, en el contexto de la literatura iberoamericana, entre Sábato, Onetti, Roa Bastos y Fuentes. A este grupo cabría agregar también los nombres de Cortázar y Donoso, sin dejar de valorar otro tipo de semejanzas: en todos ellos palpita una preocupación por la conciencia del individuo, cuya referencia más próxima la encontramos en las transformaciones intelectuales existencialistas. Las variaciones se encauzan por la vía de lo formal, en cambio, manteniéndose esa comunión crítica que les hermana a pesar de la distancia y otros factores externos al mundo de la creación literaria.

Esto no significa que la narrativa hispanoamericana se convierta por propia voluntad en un apéndice de las tribulaciones artísticas de la vanguardia europea. Si algún sentimiento predomina en el trabajo de los escritores mencionados, como en la mayoría de los autores del continente, ése es el de la independencia.

Las frecuentes escaramuzas entre diferentes interpretaciones de la literatura no han conseguido enturbiar este panorama. Las excepciones, aparentes en la mayor parte de los casos, que venían a establecer la ruta a seguir por los demás, completaron a la larga la caracterización profunda de este movimiento. En unos casos alrededor de la figura de Borges, como patriarca de las letras argentinas —sobre el que llovían los reproches por su presunto distanciamiento de la realidad de su país—, y en otros en la voz agresiva de García Márquez y Vargas Llosa, que con los años habrían de reconocer que algunas de sus actitudes fueron equivocadas.

Pero sucede lo contrario: un enriquecimiento de las perspectivas «nacionales» de cada país y una definición más en consonancia con los conflictos modernos del ser humano, allá donde se encuentre. Es por ello que se produce una clara diferenciación, dentro de la literatura argentina, entre la línea narrativa que propugnan escritores como Mujica Láinez o Bioy Casares en este período de renacimiento cultural múltiple y la mantenida por Sábato o Cortázar, dentro y fuera de este contexto. A estos elementos ha de añadirse, además, otro tipo de posiciones que se aferran a los rasgos «nacionales» de la cultura: hay, por parte de algunas formaciones intelectulaes, una convicción en que la cultura ha de crearse congruentemente con las señas de identidad de un pueblo, hacia una especificación que toma sus razones de las circunstancias políticas y morales que atraviesa ese mismo pueblo. Ernesto Sábato, por tanto, se encuentra con una polémica que le concierne no sólo como ciudadano, sino además como escritor.

Si este enfrentamiento lo apreciamos de forma latente en la confesión del pintor Juan Pablo Castel, al mismo tiempo que elabora su relato, *El túnel,* las variaciones de Sábato aumentan respecto de sí mismo al participar como personaje frente a Bruno, en *Abaddón, el exterminador.* Pero sin modificar en lo sustancial esa lejanía de posiciones que con los años han abandonado sus propios defensores. Y esto afecta muy en concreto a ese empecinamiento nacionalista que ocultaba el horizonte de la creación en relación con el resto del mundo. En este aspecto Sábato ha captado la dimensión universal de los conflictos humanos que estimularon sus dudas antes y después de la segunda guerra mundial. Semejante evolución la encontramos en autores germanos, franceses, italianos y norteamericanos. En España, ese rechazo de la plasmación realista, social o nacional, tardaría en producirse en cuanto la literatura, la poesía o el arte atraviesan un período de caos que reafirma la condición de lo hispano como sujeto ahistórico, tal como el propio Sábato expresará en *Hombres y engranajes.* Por otro lado, en España, toda manifestación artística se traduce, una vez producida, en un arma arrojadiza dirigida contra la situación, sin olvidar que la mayor parte de la intelectualidad se encuentra en la posguerra del mundo, errante en el exilio.

Los autores hispanoamericanos que, como Sábato, renuncian a limitaciones que restringen la mirada del ser humano ante la realidad, en cierto modo por haber sufrido en la práctica las consecuencias de tal proceder —no olvidemos que la adscripción de Sábato a la Juventud Comunista deja en él una decepción imborrable—, responden a las acusaciones con su trabajo. Ernesto Sábato, en concreto, no puede impartir clases de física en la Universidad argentina por motivos políticos, lo cual le permite dedicarse a escribir, huir de las trampas polémicas y reflexionar.

De todos los elementos antes reseñados será fruto *Uno y el universo,* donde se halla presente esa dicotomía irresoluble en el campo teórico de la vocación localista o universal de la tarea del escritor. Sin embargo, existe otro factor fundamental para captar hacia dónde se encamina el pensador que se expresa en Sábato mediante la literatura: el ser humano.

No cabe duda de que Sábato no soslaya en ninguno de los párrafos de su obra la discusión. Pero ha de producirse abiertamente, y las reacciones de sus adversarios —en casos, simple y hueco silencio— le reconocen la razón que le asiste cuando propugna originalidad subordinando aquello que parece el núcleo de la disputa al auténtico centro de la cuestión: la conciencia del individuo en el seno del mundo. A pesar de la elaboración rigurosa de sus trabajos, cabría indicar

que no se trata de una conducta que responda a una elección deliberada, sino a una concepción natural de los problemas. Ocurre igual cuando se analizan aspectos muy marcados en la narrativa de Onetti, Borges o Cortázar: aquello que aparece como el resultado de largas temporadas de meditación es, en verdad, el fruto de una interpretación natural, que surge con gran violencia de la interioridad viviente del autor.

Porque de esto se trata: no puede hablarse en Sábato de una disparidad entre lo vivido y lo que se encuentra en su obra, porque tales extremos se corresponden con lo experimentado, que los funde en la expresión. Tampoco puede afirmarse que en Sábato se realice un proceso de identificación entre sus ensayos y sus novelas, mediante el cual el escritor acerca a los demás, problemas y pensamientos que de otro modo no llegarían a ser entendidos, ya que las formas modelan en cada ocasión el sentido de distintos ejercicios intelectuales llevados a cabo por el hombre... Sábato no articula su reflexión a través de las formas, sino que éstas se relacionan con lo que pretende decir. Para Sábato, en consecuencia, cada proyecto tiene su lenguaje y un curso concreto.

La causa esencial de esto nos conduce de nuevo a la literatura y, por tanto, a la vida. La realidad plantea el destino del ser humano en términos lúgubres, a los que es preciso contestar con una actitud que cristalice en actos y no sólo en palabras. En este punto tiene un valor trascendental una de las aseveraciones autobiográficas de Jean-Paul Sartre: «las palabras son actos», puesto que la literatura ha dejado de ser para la sociedad un testimonio aséptico o aproximado del mundo, y tiende a conjugar pensamientos y hechos en esa *traducción* que ejecuta el escritor con una voluntad transformadora. De este modo el ser humano apela a su interioridad para proyectarse en la realidad, en el universo. ¿Cuál es la distancia que media entre ambos puntos? Tal como teme Sábato y reiteran sus personajes, un abismo.

Cada vez es más profunda la relación entre la reflexión del escritor Sábato y los temas discutidos por la filosofía europea, que empapan otras formas de expresión. También es conveniente advertir que la filosofía pura retrocede ante el empuje combinatorio que arranca de la vanguardia, cultivando el ensayo y la novela o el teatro indistintamente.

La conciencia del ser humano se subleva contra los determinismos que pretende imponerle su entorno. La conciencia de esta situación representa la esperanza en el seno de la confusión, del tiempo que arrastra a la vez la tendencia innata del poder al autoritarismo, y la eterna lucha del conocimiento en la sociedad moderna. Para Sábato,

la objetivación como método de crítica y acción resulta contraproducente, sobre todo en el campo de la cultura. Es por ello que la necesidad de frenar el simplismo de ciertas doctrinas ha de conducirnos a la asunción del mundo por parte de los hombres de una manera directa. La literatura ha de ser un reflejo de esta captación del mundo, que pasa a ser participación de inmediato. Los individuos han de comunicarse con aquello que les afecta, en lugar de permitir que les empujen las circunstancias.

Esta propuesta de Sábato facilita dos aprendizajes: el primero compromete al escritor, su debate interior. A pesar de la visión simplificada de la realidad, posible merced a sus estudios científicos y a su militancia política revolucionaria, donde la realidad cobra un sentido según los esquemas de una ideología, Sábato no se conforma con esa «solución» que separa al sujeto de su medio vital. La segunda enseñanza se deduce de tal propuesta: el individuo ha de integrarse en su esfera de acción, particular y social, salvando el abismo que niega, en la práctica, su libertad.

No es suficiente, parece decirse Sábato al abdicar del marxismo como explicación única de lo que le rodea. Y lo mismo ocurrirá al abordar las formas parciales en que la narrativa se define en la sociedad con pesados y ampulosos lastres que limitan la comunicación, formas que llevan a una óptica unívoca como el psicologismo, la novela social o la literatura hermética. Para Sábato, además, la existencia no es un experimento; eligiendo la libertad, elige asimismo la humanidad. Este es el tono y el clima de su expresión.

Nos hallamos, en consecuencia, ante los aspectos voluntarios y absurdos de la tarea creativa del ser humano, el esfuerzo considerado estéril, que consiste, según denuncia Albert Camus en *El mito de Sísifo,* en la rebelión del individuo contra su condición, y que se consuma cuando la conciencia margina la satisfacción como un objetivo a conquistar. «Todo pensamiento que renuncia a la unidad exalta la diversidad. Y la diversidad es el lugar del arte», concluye Camus.

En Sábato ésta es una premisa inamovible. Por su experiencia científica, además, advierte que las condiciones del arte van ligadas hasta alcanzar un último estadio: la libertad. La ciencia «satisface» una investigación en virtud de la explicación causa-efecto. La ciencia «satisface» el saber. La literatura, o la pintura, o la música, enfrenta a la persona con el misterio perenne de su conciencia, que no le concederá reposo. Sin embargo, no hemos de entender por ello que la vida sea entregada por el autor a una causa paralela a la del cientifismo, el arte en este supuesto, sino que la creación se transforma en el medio para la celebración de la existencia.

Cuando Sartre plantea la contradicción que inhabilita la ficción literaria o la meditación filosófica, en razón de las evidentes injusticias que asolan otras naciones, otras civilizaciones, Sábato replica afirmando que no es posible negar los valores que apoyan la dignidad humana para aplicar el esfuerzo intelectual a un proyecto teorético o político. Es imprescindible traspasar la frontera de lo estético en la literatura si se anhela alcanzar sinceramente la verdad. Sábato profundiza así en la observación camusiana y en las honduras críticas de la pregunta de Sartre. El pensamiento, exaltando la diversidad de lo existente, apuntando necesidades y errores vitales en la existencia de los individuos, interviene en la literatura como un puente que contribuye a la integración de lo humano, ayuda a guiar los pasos reales de las sociedades hundidas en la arbitrariedad y en la injusticia. Ese es el legado de unas áreas geopolíticas más avanzadas respecto a las más necesitadas. En último extremo, ¿cabe suplantar —repitiendo el desgajamiento efectuado por la técnica y la ciencia— la voluntad de los pueblos desde una posición extraña? Sartre, impulsado por un noble interés y consciente de la impotencia del trabajo intelectual para aportar soluciones prácticas, ha confundido la esencia de la literatura con los efectos exigibles a una ciencia: la ciencia política. De ahí que las consideraciones de Sábato acerca de las funciones culturales de la novela —catártica, cognoscitiva e integradora— no sean susceptibles de una interpretación que las condene como apoyatura de un pretexto para evitar el compromiso del escritor.

Tanto en sus ensayos como en sus novelas, Sábato ha probado que una de sus constantes estriba en el lúcido análisis de la realidad, en defensa de los valores que fortalecen la esperanza acerca del tenebroso destino que la realidad misma profetiza para el ser humano. Pero con una diferencia trascendental: sus ensayos enjuician un mundo repleto de referencias concretas, en tanto la novela —admitiendo la dispersión— se concentra con vigor en tragedias individuales que resumen un drama colectivo. De esta forma, Sábato ha condenado y desarmado los principios teóricos del autoritarismo, cualesquiera que fuesen sus raíces políticas, reivindicando la necesidad de que los valores que favorecen el enriquecimiento de la persona, como ser social, configuren su convivencia, mientras sus novelas nos anuncian, entrando y saliendo de la ficción, la catástrofe que nos amenaza —desde nuestro interior, desde nuestra individualidad—, sugiriéndose como un fragmento inevitable de lo cotidiano y de la civilización del progreso.

Si en *El túnel* apreciábamos que la ambigüedad planeaba sobre cada uno de los capítulos en los que el pintor Castel justificaba el

asesinato de la mujer que amaba —que había cometido llevado de una convicción absoluta, fanática, en la que se mezclaba el dolor con el resentimiento—, en *Sobre héroes y tumbas* la polivalencia se materializa en la aparente falta de sentido de las conductas que Sábato reúne en la narración. En esta irracionalidad, que apela con vehemencia a las fuerzas del espíritu, una vez traspasada la razón, trabajará Sábato al introducirse como un protagonista más en ese clima supuestamente apacible, donde se desarrolla la acción, que disfraza la locura, el terror, el amor, la frustración, la luz, y cuya culminación es *Abaddón el exterminador.* La trilogía novelística de Sábato plasma una atribulada y compleja evolución, cuyo equilibrio vuelve a situar en primer plano la conciencia del sujeto que se enfrenta y adentra en el universo. Mas no encontraremos en la prosa de Sábato una meticulosa descripción de personajes, en lo que se refiere a lo físico. Tampoco preciosismos líricos ni retórica intelectual: hallaremos una dolencia profunda que une a los protagonistas en torno al drama.

Un crimen, en *El túnel,* servirá de hilo conductor. Y en *Sobre héroes y tumbas,* un crimen ligado a la autodestrucción, punto de partida también de las reconsideraciones de *Abaddón, el exterminador.* Ese padecimiento desesperado aporta coherencia al cuadro que el escritor ha tratado en cientos de páginas, mediante el equívoco, el terror, la contemplación y la lucidez... Resulta imposible ignorar las situaciones en que se encuentran los personajes sabatianos: atormentados por su responsabilidad en el drama que les obsesiona o suplantados de hecho por la fiebre que aniquila su serenidad. En torno a ellos transitan seres distanciados de esa inquietud individual y colectiva, pero en un modo u otro parte de la remota contienda entre el bien y el mal.

El escritor es dividido por las tensiones de sus personajes. Y algo destaca por encima de todo: una bondadosa atención que se introduce en los conflictos de cada una de sus creaciones o reencarnaciones, y nos las presenta en un hilo de voz confidencial. En muy poco casos puede afirmarse que los protagonistas de la traducción literaria y reflexiva de Sábato no se encuentren al límite de sus fuerzas, al borde de ese precipicio perpetuo en el que discernir la ficción y la realidad deviene imposible.

Cuenta, a pesar de ello, un factor que mitiga la horrible marginación de los personajes: Sábato recoge al ser humano de su aislamiento vivencial para analizar innumerables tentativas por alcanzar esa integración del sujeto que sufre..., incluso al otro lado de la razón. Sábato, además, respeta un lenguaje característico, lo salva del uniformismo colonial, lo restituye no sólo en atención a un estado de

ánimo específico en la circunstancia existencial de Castel, Bruno, Alejandra, María y otros, sino por la conveniencia cultural de salvar la exteriorización de cada protagonista en palabras, frases o expresiones que se incorporan a otras facetas de un ámbito determinado. Es por esto que el escritor incluye una novela de ficción, como *Informe sobre ciegos,* dentro de *Sobre héroes y tumbas,* y sacrifique esa vía de salida a la verdad.

La decisión de Sábato de relacionar el delirio y la ficción de sus personajes con la realidad resalta ese «ansia de totalidad» que devuelve la soberanía sobre sí y sobre el mundo al ser humano. Actúa también en este proceder un temor de carácter intelectual —el temor a la abstracción que lleva al punto de partida, la indefinición, a personajes que procuran levantarse y elegir—, y que el autor concilia con los detalles que perfilan ese «orden» que los protagonistas de su obra aceptan o desafían.

Como vemos, Sábato no elude la tragedia—que subraya el contradictorio destino humano— ni la complejidad con que se suceden las fases que a ello conducen. Por otra parte, la significación onírica de acontecimientos que salen al paso de los personajes, y que se desvirtúan en sus mentes —casi siempre como advertencia o intimidación ante la proximidad del mal—, imprime a la vida de cada ser una mayor ambigüedad, una mayor irrealidad que contrasta con el límite perdido entre verdad, mentira, sueño, deseo, intuición o razón. No puede estimarse un juego, sino una aceptación del caos que conmociona al ser humano con espejismos y esperanzas. Sábato traspasa esa frontera de la esperanza, sin otra intención que la de descubrir. Sólo en *Abaddón, el exterminador* cabe apreciar una rebelión del autor contra su papel pasivo para caminar con sus personajes por la estrecha senda de la sensibilidad castigada por los hechos.

En esta situación, que prolonga la tensión experimentada en *Sobre héroes y tumbas,* Sábato no puede consolarse, ni como ser humano ni como trasunto, con explicaciones racionales o remiendos morales. En la novela es preciso llegar más allá de la política, la moral o el análisis intelectual. El ser humano se expresa sincero frente a las contrariedades, rompe con sus ataduras mundanas, se mueve, pregunta: ¿Descubrir qué? El propio escritor no posee una noción precisa de final de su peregrinación. Su obligación ética es transmitir lo que otros —o él mismo— han sufrido al transgredir los límites sagrados del mundo, al saltar sobre el abismo. Este es el rostro oculto de la humanidad, el territorio donde la literatura se empeña por descubrir...

Este impulso, que afecta al conjunto de la obra de Sábato, revela la madurez del escritor: cada una de las empresas que inicia pasa a

ser capítulo de un solo proyecto que el propio autor se resiste a denominar «creativo». Narración, reto, sorpresa, absurdo y crítica fluyen en la confesión apasionada que redime del enclaustramiento de la interioridad, la verdad profunda de cada ser. Es así como Sábato se enfrenta finalmente al universo.

Los criterios que se emplean de manera común para el análisis de la obra literaria quedan entonces anulados. El autor nos obliga a interesarnos por el contenido del trabajo creativo. Las formas se ajustan a la voluntad del artista, que se comunica mediante una «voz interior» que sublima los muy distintos elementos congregados en el relato, aunque sin una pretensión omnisciente, como en Moravia al establecer en *La vida interior* un continuo diálogo de su protagonista con la conciencia. Aun provocando tal disposición narrativa procesos por escándalo público, en lo cultural hemos de advertir que esta conducta—que en el caso concreto de Moravia señala una prueba más de su «eficacia» literaria para la exposición de lo controvertido—subraya otro paso adelante: la prosa del escritor se desenvuelve con independencia, gira, se contradice, vuelve sobre sus pasos, respira.

La impresión arrebatadora de esta concepción novelística sitúa a Sábato entre los más notables escritores de nuestro tiempo, por las mismas razones que, en esta época, hacen del mundo una cloaca... Esta seña de identidad se distingue también en las novelas de Céline, Böll, Pavese, Henry Miller, Burroughs, Grass, la relación sería interminable.

Los personajes, careciendo en la novelística de Sábato de corporeidad, hablan a la sociedad que les ha discriminado por su voluntad prometeica desde la marginación; han declinado su colaboración cuando les hubiera resultado muy sencillo convertirse en prototipos participando en el festín de la ignorancia, y su naturaleza les impide asimismo aceptar un papel que no les corresponde dentro de una mitología inventada a la medida del ser humano. Hablan como ciudadanos corrientes, cuando no supondría para ellos un sacrificio comunicarse con sus semejantes desde las heladas alturas intelectuales. Por otro lado no destacan en el turbio contexto que en gran medida determina su proceder, aunque éste intente absorberlos, eliminarlos. En muchos momentos el mundo no parece real, sino la auténtica invención de la locura y el remordimiento.

Como ha dicho Vargas Llosa, el escritor ha de manejar todos los recursos a su alcance que estime adecuados al fin que se propone ejecutar. Pero hemos de tener en cuenta que si en algunos autores la obra se aleja de su artífice, en Sábato la primera premisa del ser

humano, y en particular del artista, es la expresión libre. Por esta conformación del universo que consuma Sábato en sus novelas, podemos afirmar que han sido sus personajes los que le han permitido manifestarse sin soportar de manera tan opresiva como al trabajar en su pensamiento escrito el acecho de la incomprensión, la persecución o el caos.

La pasión por la libertad salva al hombre de las pasiones «cegadoras» o «ciegas» que le inundan en un estadio que supera la gravedad de la tristeza: el suicidio. De ahí que Arnoldo Liberman haya reconocido, tanto en la dimensión novelísica de Sábato como en el ensayismo de su personalísima tarea intelectual, una dialéctica entre los aspectos positivos y negativos del sentimiento, que apoya en una de las afirmaciones de *Abaddón...*: «disfrazados de payasos hay también monstruos».

El problema no es meramente dialéctico, porque las contradicciones humanas no pueden reducirse, salvo desde la abstracción, a un duelo entre valores de signo opuesto que responden a una misma raíz. No congrega sólo lo positivo y lo negativo Sábato, por ejemplo al hablar del amor, sino la polivalencia de tales sensaciones, deseos o intenciones. En *Sobre héroes y tumbas* se contrapesan la necesidad que siente Alejandra de Martín y la imposibilidad de que su relación fructifique más allá de la atracción que les envuelve en una atmósfera de sueño, sufrimiento, ansiedad y temor. Ello desencadena en los personajes un proceso en el que su desesperación les vuelve contra sí mismos en el vacío de la separación, del sentimiento de culpa y del estallido que liga principio y final en la horrorosa muerte de la muchacha.

Las interpretaciones de esta disposición han tratado de dar sentido a la novela. Sábato, sin embargo, ha imputado a obsesiones que el escritor pretende conjugar con su obra el misterio que cae sobre su novela, añadiendo: «Una novela no se escribe con la cabeza, se escribe con todo el cuerpo. Y muchas de las cosas que uno pone dentro son oscuras, ni uno mismo conoce su significado último, porque no ha salido de la parte más lúcida de nuestra conciencia.» El escritor, además, coincide con la definición sartriana de la conciencia, aunque el concepto contenga elementos filosóficos que se liberen de las categorías racionales de tiempo y espacio: «la conciencia es todo». En consecuencia, sólo era factible expresar la disgregación desde la disgregación. Lo contrario supone —con todas las lagunas que entorpecen la claridad de pensamiento de Castel— convencernos a nosotros mismos de lo irreprochable de nuestros comportamientos. Tal como ha resaltado González del Valle al estudiar *Sobre héroes y tumbas*, la

incoherencia novelística procede de la incongruencia circundante, verdadera fuente de inspiración del autor.

Algunos críticos han señalado que la actitud de Sábato en sus novelas intensifica el componente humanista de su pensamiento. Pero como al hablar de la dialéctica, que supone una simplificación teórica de los conflictos plasmados por el escritor desde la oscuridad, hemos de observar algunos matices. No hemos de buscar, como aconsejó Georges Bataille, sentido a lo que no lo tiene. Y la imaginación como ámbito del sueño no lo tiene, en particular cuando esto es lanzado a la superficie como discurso.

La tendencia a clasificar podría empequeñecer la magnitud de ese discurso sabatiano, que registra algunas variaciones importantes en su desarrollo. E importa más respetar, como hace Sábato al relacionarse con sus personajes, la independencia del escritor. El aparente romanticismo con que Sábato enfrenta el culto a la técnica —un valor en permanente ascenso en nuestra sociedad—, a lo que él define como *fundamentos sagrados* de la existencia, le convierten en un escritor vitalista. No obstante, Sábato se aparta de tales dilemas para inclinarse ante los fenómenos que producen el sufrimiento en nuestra época. Esta reacción ha sido calificada por no pocos estudiosos como «revisionista», cuando en realidad se correspondía con la acusada tendencia del escritor a englobar la verdad histórica junto a los conflictos concretos del individuo.

De esta forma lo vemos en *Hombres y engranajes,* cuando cuestiona la exacerbación del racionalismo que ha generado la idolatría de la ciencia, como símbolo genérico de la época, y el marxismo como «contexto intelectual», desde la posición sartriana, del pensamiento moderno. En este sentido, Sábato no ha modificado en sustancia su escepticismo primero acerca del hombre. A diferencia de Sartre, que a mitad de la década de los sesenta se lamentaba de la dureza de sus posiciones en *La náusea* con respecto al humanismo, Sábato sabe —y actúa en consecuencia— que, aun cuando nos ilusionamos con pequeñas esperanzas, éstas nos acercan más y más al abismo.

Su verdadero interés estriba en la ruptura con el signo unívoco que amenaza la sensibilidad no sólo *ahora,* sino ya en el pasado, aunque la tentación vuelva cíclicamente a la ofensiva. Si hay un humanismo en Sábato, éste se apoya precisamente en lo contrario de lo que el humanismo simboliza. El escritor atiende la contradicción y esa conciliación primordial que restituya al individuo la conciencia de que ha de elegir y no someterse a la rutina de todo aquello que él mismo ha permitido que le impongan... Es cierto, se trata de un proyecto que nos induce a reconstruir una vez más nuestra cultura y

nuestro ser, difícilmente conciliables con la divinización del padecer del hombre, considerado sinónimo de víctima.

Existe una gran similitud entre esta concepción, que parte del convencimiento y la tristeza por las reiteradas agresiones a la dignidad que el escritor contempla a su alrededor, y la plasmación de la tragedia de la civilización que efectúa Peter Weiss en *Marat-Sade.* La colisión conceptual entre dos modos de vida, entre dos interpretaciones de la existencia que se traslucen ostensiblemente en las opiniones de los personajes respecto del poder y las necesidades colectivas, indican un esquema dialéctico que subrayaba Liberman al estudiar las pasiones en la obra de Sábato, tomando como eje central de la misma la colección de ensayos *Apologías y rechazos.* Pero tal estructura se complica, tanto en Sábato como en Weiss. Esa rebelión, analizada por Camus desde el absurdo, nos abre las ventanas que se asoman a la marginación social. Y es entonces cuando descubrimos que es la sociedad la que se halla marginada por el abuso inopinado y sistemático que lleva a término el poder.

Cuando escritores de la talla de Gonzalo Torrente Ballester declaran que toda su producción literaria intenta —nunca hay una seguridad completa en los juicios que un escritor realiza acerca de su trabajo, salvo confesiones o acercamientos— abordar la relación entre la comunidad y el poder, o simplemente el poder, percibimos que, desde Homero hasta nuestros días, toda la literatura está tratando de analizar —mediante la condena, la sumisión o la crítica— ese fenómeno que da consistencia a cada época de historia. En la novelística de Sábato, y de otro modo en sus libros de pensamiento, el poder se diversifica también. En la obra de Weiss sólo la locura puede establecer límites a la opresión. En Torrente Ballester son la ironía y lo fantástico los elementos más relevantes de esa conciencia contradictoria que Hobbes personificó en *Leviathan:* «el hombre es un lobo para el hombre».

Los personajes sabatianos no sólo actúan desde la desesperación, gritándola a los vientos con relativa calma o discutiéndola entre nostalgias amorosas —*El túnel* y *Sobre héroes y tumbas*—, sino que procuran experimentar tales sensaciones uniéndose al poder o mostrando abiertamente su oposición utópica al mismo. El romanticismo y el anarquismo de algunos protagonistas, que evocan leyendas y personalidades históricas que forjaron la personalidad y la independencia americanas —siempre frustradas y doblemente legendarias por su carácter «ahistórico»—, anuncian la sublime esperanza que llegará al mismo tiempo que el apocalipsis...

Padecemos, sin posibilidad de huir, las secuelas del sueño de la razón. Abaddón, o Sábato, disfruta de la oportunidad de dirigir el mal... Un mal abstracto que todo lo ha contaminado haciéndose más abstracto e impersonal todavía. Sus explicaciones son pretextos que malogran el idealismo hasta convencernos de que la única ruta razonable es la de ser cómplices del dominio, del genocidio, de la inmovilidad o o de las falsas promesas de salvación que escapan a nuestra mente y a nuestras manos.

Los rasgos concretos de ese *mal* adquieren una significación determinada en la reflexión de Sábato. Así, al menos, lo advertimos en *El escritor y sus fantasmas* y *Apologías y rechazos*, que completan y articulan el resto de los títulos reflexivos del autor, en todo caso auténticos manifiestos que contagian la fe en lo humano que define la posición existencial de Sábato, libre de las tentaciones suicidas y ficticias que le asedian en la narración, en la confesión, en la traducción.

El papel del escritor y su lucha por la libertad son los protagonistas del discurso de Sábato. Su oposición a los sistemas autoritarios, iniciada en *Hombres y engranajes*, con una crítica apasionada del marxismo, a partir de sus errores y de su manipulación en los sistemas del Este, coinciden con la resaca del stalinismo. El escepticismo del escritor, que se extiende más tarde a la realidad, cohesionado con su inquebrantable creencia en la lucha del ser humano por emanciparse desde sí mismo en una síntesis sorprendente de luz y sombra, no reniega de años de actividad política. Esta violencia es consecuente con las ilusiones juveniles que dedicara a una causa por la que abandonó todo, hasta el nombre. A Sábato no es posible reprocharle una abdicación. Al contrario: sus posturas han cristalizado en una obra que denuncia todos los engaños que se enmascaran con aquellos conceptos que despiertan la inquietud en las masas que sufren la insolidaridad y la tiranía. Esos engaños se disfrazan de principios que exigen obediencia ciega, absoluta. Son los mismos principios que estimulan la extraña paranoia del perseguidor de ciegos, Fernando Vidal, en *Sobre héroes y tumbas*.

El apasionamiento permite a Sábato respetar las influencias más importantes que han intervenido en su formación. El problema no se encuentra en las ideas, sino en la utilización de las mismas, que es tanto más odiosa en la medida en que la esperanza de quienes admiten esa disciplina «política» es malograda, herida de muerte, torturada, en una comedia cruel. Por eso Sábato respeta la intuición de Marx, Gorki, Kropotkin y las contenidas en otras lecturas que llenaron su madurez y que él cita a menudo en sus textos. Pero con encontrar

numerosos motivos para desconfiar en los predicadores que se complacen en empujar a los demás a realizar ideas, que traicionan con su cinismo ávido de poder, plantea la urgencia de responder a la farsa. Y de nuevo apreciamos cómo acepta el desafío de la confusión: es preciso acentuar el aspecto metafísico de la cultura en busca de valores que sirvan para reivindicar la libertad y la justicia en una sociedad humana, a la vez que resulta obligado acabar con el sentido unidimensional del universo que cubre los horizontes de la ilusión.

En los deseos de Sábato se repiten los de Kafka, cuando predijo sin saberlo el advenimiento de una era que desgarraría por laberínticos procedimientos de burocracia, castigo y asesinato, los fundamentos del equilibrio —que en el escritor checo no aludían tanto a la religión como a la justicia— en la sociedad; los de Musil, que compila desde la razón los indicios que permiten presumir la discriminación política y el exterminio, y su justificación propagandística tras diversas formas de eufemismo; los de Camus, cuando reflejó en sus novelas el germen de la descomposición de las sociedades, a través de una metáfora en la que podemos observar la incapacidad del sujeto para ir más allá de lo que le pertenece... Son deseos que tratan de evitar lo que la conciencia presiente y teme en lo más profundo, y que vuelcan en la vida el esfuerzo inconsciente de quien cree que se trata de un engaño, que no es posible que el hombre pierda la noción de la existencia, y acabe de perderse en su espantosa ignorancia.

La auténtica esperanza, si existe, se cifra en la libertad. A ella dedica Sábato su obra. Por eso la metafísica no ha de entenderse como un ejercicio de abstracción teórica en sus libros. Lo que el escritor denomina «el acento metafísico» para dar a entender la orientación de sus posiciones es precisamente lo contrario: una revitalización cultural de las motivaciones éticas que operan en su sensibilidad, en oposición a la vanidad que reduce la literatura a estética, redundancia o servilismo ideológico. Sólo podemos tener una certeza real ante el error, afirmó Louis Aragon. Y contra él impulsa Sábato sus vacilaciones, inquietudes, impresiones y juicios, fantasías o sueños, o acaso experiencias. Como en Dostoievski, la verdad nos obliga a recorrer lo soterrado de nosotros mismos, lo subterráneo..., y así también lo fantasmal. De aquí que la obra de Sábato sea un agitado viaje.

El concepto *concreto* de la metafísica es el punto donde el escritor distingue las divergencias más combativas entre el marxismo, como «ámbito» cultural de nuestra época, según la opinión de Sartre, y la doctrina que, sometida a las razones de Estado, desembocara

en los procesos de Moscú. Sábato insiste en el camino abierto por Merleau-Ponty al liberar la metafísica del aparato categórico de limitaciones establecido por Kant, para que los valores no se encuentren lejos de la realidad y favorezcan —tal como intuyeran los existencialistas— la conciliación de lo concreto en el hombre. Es preciso el «diálogo» —que Sábato asocia con Ernst Fischer— entre las distintas interpretaciones del pensamiento contemporáneo.

Hay, por tanto, una búsqueda de relación entre la pluralidad de lo existente y la pluralidad de concepciones consiguiente. Sábato subraya la discusión teórica que refleja la esclavitud moral del intelectual puesto al servicio de una causa que no sea la de su propio pensamiento. Pero esto se ha manifestado sobre todo en actitudes prácticas y en las andanadas de insultos que han sido dirigidas contra los disidentes: Kosik, Korch, el propio Fischer, Djilas o Gramsci... Y mientras de un lado se aprecia el intento represivo de mantener las limitaciones para el desenvolvimiento del análisis o la crítica, la reflexión evoluciona y descubre. No es posible resumir en un motivo la explicación del mundo; el temor a sí propio del individuo no puede combatir contra su intuición. Por eso ha de tender a una totalidad que le identifica. Sábato opta por relacionarse con sus fantasmas, que son esas invitaciones que se sobrentienden en una indagación de la verdad, del error, de lo secreto en fin.

Octavio Paz ha dicho que la muerte nos ha condenado a la cultura. Sin embargo, primero fue el temor. En nuestro tiempo, el temor se ha generalizado de tal modo que es imprescindible superarlo identificándolo. La mistificación amenaza de muerte a la cultura, al sentimiento, al instinto. El panorama parece no admitir otras explicaciones que las vinculadas al clasicismo o a la nostalgia. La obra de Ernesto Sábato ha suscitado largas y aún no concluidas controversias que demuestran lo contrario de ese anticipado fin del mundo. No se han restablecido las relaciones entre el individuo y el universo, pero todo ello depende de seguir las cada día mayores posibilidades de que este apocalipsis no se produzca.

El culto literario a la pasión, la honestidad crítica de Sábato, nos recuerda que él no ha olvidado sus primeros proyectos. Y las dificultades siguen siendo dobles al permanecer en el seno del interrogante que le incitó a enfrentarse con el pasado: Argentina. Y hemos de reconocer, con Malraux, que si en una visión universal, Occidente ha perdido la noción del poder, esto es particularmente grave al estudiar la relación paralela del individuo inmerso en una civilización exhausta, consumida, desorientada: el ser humano ha perdido el sentido de sus capacidades, en el momento en que éstas despertaban.

El temor de Sócrates a su inconsciente explica la divinización de la razón, como argumentó Sábato, resumiendo la génesis que analizase Erich Fromm al encadenar comportamientos colectivos a lo largo de la historia, movidos en realidad por el temor a la libertad. El temor, lejos de contenerse gracias a los avances de todo tipo que nos ha deparado el tiempo, se ha expandido. Del temor primero hemos pasado a un temor congénito, menos puro, pero aun así abstracto: el horror a lo indefinido y, por ende, a lo total.

En el misterio o en la metáfora de ese misterio contemplamos a Sábato descendiendo al subsuelo, agrupando en su marcha el ideal surrealista, donde se funden la razón, el sueño, la fantasía, el instinto, la imaginación..., sin posibilidad de separarlos. Este podría ser el ideal del ser humano: no tanto un ser nuevo, sino distinto. Un ser humano que, como Sábato, nos ha enseñado desde la comprensión reflexiva que brota de la tristeza, todavía puede producirse asombro.

Por Wilhen Reich sabemos que existe una reacción mecánica a minimizar las enseñanzas que unos hombres entregan a los demás, atendiendo solamente los errores que conviven con la grandeza infinita de los actos humanos. No sólo se repudia el conocimiento, sino la salvación, que se refugia en la divinidad de la perfección inaccesible. Sábato nos ha hablado de la contradicción y del desgarramiento profundo y múltiple en el interior del ser. En nuestro tiempo hemos de hablar de miedo a la verdad, parejo al rechazo trémulo de la libertad. Y la verdad de cada ser humano no depende en exclusiva de nuestra condición, sino del impulso que nos permite ser lo que nuestra voluntad pretende, superarnos..., entre la realidad y la ficción. Con esa intención escribir. Con toda nuestra indefensión, rescatando la existencia del secuestro que han llevado a cabo el miedo, la divinización de lo abstracto o la imposición científica. Con la tristeza que inspira tan monstruosas mentiras. Aunque estas evidencias que nos inquietan al pensar constituyan también un profundo misterio.

FRANCISCO J. SATUE

Pañería, 38
MADRID-17

LOS FANTASMAS QUE PERTURBAN A SABATO

Buenos Aires —como dijera Borges—, es una ciudad mítica: mientras que Argentina, por extensión, es un país asediado por fantasmas, por muertos de trágicas epopeyas, por desaparecidos que se insertan en una historia irredenta, conflictiva, naturalmente contradictoria. Y siempre la «historia» es el engranaje inconfundible que prepara para la muerte, y genera sus pasiones o sus locuras. En este mismo orden, la brujería ocupa, no podría dejar de hacerlo, un sitio muy especial, no sólo en la literatura de ficción, sino en la vida misma, conformando un espectro cronológico casi permanente en todas sus épocas. Y Sábato está consciente de eso. Es más, acaso diría que pertenece a una de sus pasiones: descorrer a cada instante la cortina de las apariencias para insertarse, eso es, en un plano generalmente crítico, de episodios pasados, donde la fabulación y el delirio pueden ser el sueño esperanzador, que tiene un punto de partida en un plano nacional en el que, no obstante lo admonitorio, reaparece en el cuadro desolador y terrible de la violencia política. Las despiadadas luchas por la federación, los héroes fusilados de ayer, las montoneras que arrasan el territorio, cobran en muchas páginas de sus novelas esa dimensión pesadillesca, obsesiva, que converge en el presente, en una fisonomía igualmente patética y angustiante. Algo, en efecto, que corroe y a la vez santifica. Y en el universo de Ernesto Sábato todo puede ocurrir. Acaso el repertorio siniestro, claro está, lindante en lo paranoico del célebre «Informe sobre ciegos», sea el texto iluminado, quizá, y hasta luciferino, en aquel trasmundo inquietante de *Sobre héroes y tumbas,* como para evidenciar también la tenacidad de un espíritu lúdico que parece reordenar el misterio. En suma, lo obsesivo en su narrativa alterna entre lo histórico y lo existencial, en el que predomina lo psicológico de una manera determinante, concluyente. En *El escritor y sus fantasmas,* Sábato condensa algunas de estas impresiones: «... el drama de seres que han nacido y sufrido

en este país angustiado. Y a través de él, un fragmento de drama que desgarra al hombre en cualquier parte: su anhelo de absoluto y eternidad condenado como está a la frustración y a la muerte».

Existe un sentido dostoievskiano en el temperamento y el dolor de sus personajes, una especie de semillero de la enajenación y el delirio, que, claro está, en su escritura abre una perspectiva inconfundible.

En *Sobre héroes y tumbas,* Sábato comienza el desarrollo de la novela con la aparición de una corta noticia sobre un crimen en el que un hombre ha sido asesinado por su propia hija, quien después le da fuego al mismo cuarto en que había cometido el horroroso crimen y se había dejado morir quemada. El padre, Fernando Olmos, y la hija Alejandra, provienen de una familia de «héroes» del siglo XIX, pioneros excéntricos que habían llegado a crear a la Argentina, y cuyos «destinos» se entrecruzan con los de los personajes contemporáneos. Otro personaje-nexo es un estudiante pobre llamado Martín, que no tardará en enamorarse de Alejandra después de conocerla por casualidad en un parque de Buenos Aires y no podrá liberarse ya de ese amor obsesivo que lo obliga a buscarla a ella y a su recuerdo, aun después de la muerte de la muchacha. Esa misma búsqueda y sus cuestionamientos son los que dan los elementos al lector para reconstruir la vida de Alejandra. Pero el personaje principal de la historia es el hombre que expresa hasta el cansancio la crisis ilógica de la razón cuando penetra en la locura de su Argentina nativa, y allí está el padre Fernando Olmos, síntesis de una vida que ha sido una suma de actos contradictorios y violentos. Se interesa en el anarquismo, se sumerge en las fronteras del crimen y se da a entender que consume un amor incestuoso por su hija Alejandra. Y esas mismas condiciones precipitan al crimen final. Uno de esos personajes, Bruno, dice: «Los locos, como los genios, se levantan a menudo catastróficamente sobre las limitaciones de su patria o de su tiempo, entrando en esa tierra de nadie, disparatada y mágica, delirante y tumultuosa, que los buenos ciudadanos contemplan con sentimientos cambiantes. Y sin embargo, esos individuos excepcionales, esos hombres fuera de la ley de la patria, conservan, a mi parecer, muchos de los atributos de la tierra en que nacieron. Y de los hombres que hasta ayer fueron sus semejantes, aunque como deformados por un monstruoso sistema de proyección hecho con lentes torcidas y con amplificadores deformados.»

Con alguna razón, acaso, aquel Fernando es un monstruo; pero, no obstante, es un hombre argentino que vive y se resiente en la tra-

gedia de un ser perdido en las sombras, sin creencias éticas, políticas o religiosas.

No es desacertado, pues, señalar de que Sábato da un paso seguro en la creación de una novela totalizadora, épica, de la Argentina. Una novela que, sin duda, incorpora los instintos desafiantes de un hombre, la magnitud de su tristeza, el desentrañamiento de su vida, que al mismo tiempo es su alienación. Habrá pecado y habrá salvación. Pero la salvación concebida como futuro. Y es indudable que aquellos personajes conforman sus mismos fantasmas, tanto del presente como del porvenir, tienen una fisonomía solitaria, que deambulan entre la obsesión y la locura. Esta sensación surgirá, más tarde, en una novela sugerente, *Abaddón el exterminador,* que presenta a dos personajes singulares, Bruno Basán y Ernesto Sábato, en una fecha clave: la tarde del 5 de enero de 1973. Y por consiguiente, todo es parte de aquella misma paranoia. Algo deambula entre esos seres y aunque se presiente como algo tangible, eso es, por una extraña razón no opondría límite de ser tocado y por supuesto enteramente explicado. Tal vez producto de una neurosis convulsiva que proviene de la misma pesadilla, del mismo caos espiritual. Por distante que parezca, tiene su punto de partida en aquella atmósfera que iniciara en *El túnel,* donde casi con perversidad rastrea la agonía de un hombre en su drama real: la soledad, el absurdo, la catástrofe sentida ya como algo desesperante. Y ahí, es cierto, asoman esos mismos fantasmas. Porque aquella historia del pintor Castel, es un signo de frustración, de desequilibrio, de un amor atormentado que muchas veces no se sabe callar. ¿Podría deberse acaso a un código secreto y empecinado que el escritor persiste en ocultar? No lo sé. Tampoco podría tenerse una concluyente certeza de que una sociedad manipulada desde las sombras mantuviese esa incógnita. Es decir, una incógnita de carácter satánico que encierra el embrutecimiento de nuestra época y el peligro interior de formas sublimadas de poder que guardan, todavía, un encanto de seducción, de hechizo, de alucinación. Por algo, Sábato insiste en obedecerles ciegamente. A riesgo de ser condenado en ellos.

MANUEL RUANO

Avenida Principal Las Palmas (frente plaza Caracas)
Edificio La Almudena, 5.º, «q»
Caracas 1050 (VENEZUELA)

LAS TRES OBSESIONES DE SABATO



LOS LABERINTOS DE JUAN PABLO CASTEL («EL TUNEL», DE SABATO)

El concepto de realismo en la narrativa de Sábato supone una adecuación entre el sujeto y el objeto, síntesis en la que parece destacarse el elemento subjetivo que incluye dialécticamente el plano sicológico (consciente e inconsciente) y el externo o social (1). Lo «otro» para Sábato, como para Husserl y Jaspers, no es algo ajeno, sino una necesidad del individuo para su realización.

El túnel (2), como la literatura de Kafka, surge de un mundo de alienación, entendiendo ésta como un proceso único de deshumanización. Las notas existenciales de esta obra (publicada en 1948), como el radical desamparo del hombre en un mundo absurdo, es decir, la incomunicación, han recibido un extenso tratamiento por parte de la crítica (3). Sin embargo, la problemática del personaje Juan Pablo respecto a su *alter ego*, María y los otros, requiere una mayor profundización. Antes de entrar en el análisis de la incomunicación del personaje, veamos cómo el plano estrictamente narrativo nos descubre la inseparable relación que éste mantiene con la crisis del personaje.

El túnel es novela de personaje. Juan Pablo, a través de una serie de crisis, va viviendo sus conjeturas, fantasías y expectativas de forma agónica. Castel, como los personajes unamunianos, se nos va descubriendo en su desnudez afectiva, sentimental y cerebral. El narrador nos presenta al personaje, pintor de profesión, como tímido, solitario y visionario. El «yo» integra al personaje, que percibe una serie de mundos desconocidos, fantasmagóricos, con un narrador que nos va transcribiendo las impresiones del primero. Narración desde la primera

---

(1) «El mundo no puede prescindir del yo concreto, pero el yo concreto no puede prescindir del mundo: la realidad es una copresencia», E. Sábato: *Hombres y engranajes. Heterodoxia*, Madrid, Alianza Editorial, 1973, p. 193.

(2) Citamos por la edición de *El túnel*, Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1967. La numeración en paréntesis se refiere a este texto.

(3) Véase, por ejemplo, «Metafísica sexual de Ernesto Sábato», en *El túnel*, de Thomas Meehan, incluido en *Los personajes de Sábato*, edición de Helmy Giacoman, Buenos Aires, Emecé Editores, 1972.

persona o sujeto, pero un sujeto cuyo conocimiento (de él y de los otros) va multiplicando las perspectivas de su obsesión: «contar la historia de mi crimen» [13]. Desde el presente, en esta narración retrospectiva en que la historia se reconstruye a partir del asesinato de María, se va estableciendo un amplio margen entre la historia y la disposición. La fractura temporal, proyección de la mente esquizoide del protagonista, nos remite, mediante las llamadas del narrador, al presente («ahora me avergüenzo de escribir», 31); presente que se va proyectando, a su vez, al pasado y al futuro.

Este relato, historia de una pasión y una obsesión, envuelve directamente al lector. La palabra del narrador contiene numerosas reflexiones en forma de diálogos matizados, paréntesis, etc., que conciernen a la naturaleza del mundo ficticio representado (4). A este lector ficticio, postulado por el receptor («narratario» según Prince) (5) hay, pues, muchas referencias directas. Su participación es fundamental en *El túnel* como confidente de la enajenación de Castel, es decir, como dialogante (real o ficticio) en el que el personaje encuentra alguien en quien confiar. Esta colaboración con el lector es, en muchas ocasiones, de carácter detectivesco, como cuando el personaje explica la conducta de María: «Estoy seguro de que muchos de los que están leyendo estas páginas se pronunciarán por esta última hipótesis y juzgarán que sólo un hombre como yo puede elegir alguna de las otras» [59]. El narrador de la diégesis, Juan Pablo, se propone como autor ficticio del relato («Creo haber dicho que me he propuesto hacer este relato de forma imparcial», 49; «ahora quiero relatar lo que sucedió en aquellos días», 132), consciente de que está fundando un mundo con palabras en el cual participa como personaje. Sin embargo, Juan Pablo, aunque es el narrador-autor ficticio responsable de su confesión, no constituye la sola fuente de enunciación de todo el relato, función que correspondería al hablante fundamental o instancia superior del relato.

El sentido de credibilidad en *El túnel* depende de la variable correspondencia que se establece entre el narrador-autor ficticio y el lector. La voz narradora en primera persona nos introduce en el conflictivo mundo del personaje, y entre esta voz narradora, en primera persona, y el lector, se establece igualmente un pacto directo y equívoco a la vez,

(4) «Me anima la débil esperanza de la humanidad en general y acerca de los lectores de estas que alguna persona llegue a entenderme. Aunque sea una sola persona» (13); «Como ustedes supondrán, me importaba un bledo el juicio que aquella desgraciada podría formarse de mi arte» (132-133); («No sé si dije que, desde la escena de la ventana, mi pintura se fue transformando paulatinamente... Ya hablaré de esto más adelante, porque ahora quiero relatar lo que sucedió en aquellos días decisivos»), 132.

(5) Gerald Prince: «Introduction à l'étude du narrataire», *Poétique*, 14, 1973, 178-196.

que nos permite comprobar el grado de enajenación del personaje. El diálogo, por otra parte, como el que mantiene Juan Pablo con la empleada de correos, nos introduce directamente en la lógica de una situación absurda.

Respecto a la alineación de Castel, ésta ha de ser vista en función de las relaciones de este personaje consigo mismo y con los otros. Básicamente la enajenación de Juan Pablo se debe a que el sujeto no opera sobre la realidad, sino sobre su realidad, una realidad fantaseada. «Fantástico» lo llama María [77] y el mismo Juan Pablo nos confiesa poseer «una sensualidad introspectiva, casi de pura imaginación» [112] (6). Esta falsa conciencia de la realidad se traduce en el aislamiento de sí mismo y de los otros. A mayor apartamiento de la realidad, mayor distorsión en favor de la subjetividad. Esta enajenación del «yo», de María y de los «otros» son tres aspectos de un mismo fenómeno.

El carácter intransitivo de la personalidad de Juan Pablo se relaciona con su miedo a relacionarse con otras personas. El personaje se autodefine «tímido» [19], quizá por temor a encontrarse con una realidad no gratificadora. Castel (arcaísmo que significa castillo) es, pues, una especie de fortaleza en la que se refugia una fuerza espiritual vigilante, construida por falsos sistemas autodefensivos. Este encerramiento, o ensimismamiento, imposibilita el acercamiento a otros para de esta manera proteger su «yo» no exponiéndolo al mundo, preservando lo que él considera su identidad.

El aspecto esquizoide de la personalidad de Juan Pablo se nos revela en múltiples ocasiones. Así después de haber insultado a María, porque estaba «Engañando a un ciego» [86], Castel se autocritica diciendo, «¿Cuántas veces esta maldita división de mi conciencia ha sido la culpable de hechos atroces?» [86] y la interiorización parentética nos remite nuevamente a la radical escisión del personaje: («y esto me lo aseguraba sordamente, con remota, satisfecha malevolencia el otro yo que ahora estaba hundido allá, en una especie de inmunda cueva») [87]. El inconsciente, nunca asimilado al consciente, explica este carácter esquizoide en la conducta de Juan Pablo, como cuando, por ejemplo, analiza sus sentimientos respecto a Hunter: «la parte más superficial de mi alma, se alegró, porque veía de ese modo que no había competencia posible en Hunter; pero mi capa más profunda se entristeció al pensar (mejor dicho, *al sentir)* que María formaba

---

(6) «Lo que yo he llamado la estructura imaginativa o, para hacer nuestra terminología más rigurosa y consistente, la estructura fantástica de Juan Pablo Castel es lo que le da la unidad de despliegue emocional, intenso e incesante a esta novela de Sábato», J. García-Gómez: «La estructura imaginativa de Juan Pablo Castel», trabajo incluido en *Los personajes de Sábato, ob. cit.*, p. 37.

también parte de ese círculo y que, de alguna manera, podría tener atributos parecidos» [107]. Esquizofrenia que se origina, pues, en la lucha que se entabla entre la parte racional y afectiva, y en la obsesión del personaje por aplicar criterios fijos y abstractos a la cambiante realidad. Esquizofrenia que en último análisis es la consecuencia de una falsa conciencia que resulta de la ruptura dialéctica del «yo» y el mundo.

El problema fundamental de Castel es que su «yo» no logra conciliarse consigo mismo, obstaculizando una identidad que no llega a realizarse, porque su «yo» nunca se convierte en «tú», ni el «tú» recíprocamente en «yo». En ocasiones llega a autodefinirse como «grotesco» [21, 27, 28, 30, 31, 58, 147], es decir, risible y ridículo. Este complejo es resultado de su inseguridad, inseguridad que proviene del dislocamiento de leyes espacio-temporales y que llega a traducirse en un complejo de persecución: «El doctor Prato tiene mucho talento y lo creía un verdadero amigo, hasta tal punto que sufrí un terrible desengaño cuando todos empezaron a perseguirme y él se unió a esa gentuza» [19].

Juan Pablo, consciente o inconscientemente, trata de encontrar su totalidad, su individuación, según Jung, integrando la parte inconsciente de la sique, que es anterior a la conciencia y con la que funciona simultáneamente. El activo mundo simbólico (inconsciente) de Juan Pablo es parte del proceso (exitoso o fallido) para integrar su personalidad con un todo, liberándose del dominio de los arquetipos familiares (madre/María) y sociales. Su fracaso se debe a no haber podido, o sabido, establecer una relación auténtica consigo mismo y con la realidad.

Entre los fantasmas del «yo» de Castel inseparables, como veremos, de los fantasmas de los otros, habría que analizar la importancia que tienen los factores del inconsciente, como medio de conocer las neurosis y sicosis del personaje. Esta parte oscura de la sique, a la que encontramos numerosas alusiones (7), se refiere tanto al inconsciente personal, como a los contenidos reprimidos del inconsciente colectivo. Y, aunque el encuentro con la «sombra» (personificación de la parte primitiva e instintiva del individuo, según Jung) constituye el primer paso hacia el reconocimiento o integración de la parte reprimida, Castel no llega a realizar intelectual y afectivamente la síntesis del plano consciente e inconsciente. El predominio del factor intelec-

(7) «Mi cabeza es un laberinto oscuro. A veces hay como relámpagos que iluminan algunos corredores» [41]; «vi a María que se acercaba, buscándome en la oscuridad» [66]; («y esto me lo aseguraba sordamente, con remota, satisfecha malevolencia el otro yo que ahora estaba hundido allá, en una especie de inmunda cueva») [87]; sombríos pensamientos se movían en la oscuridad de mi cabeza, como en un sótano pantanoso» [115], etc.

tual coarta, de alguna manera, esta integración y la totalidad síquica no llega a efectuarse en Castel. Para reunir todas las posibilidades que encierra la sique, el hombre ha de asimilar, según la tesis de Jung, su ánima, esa personificación del inconsciente que se manifiesta en Castel en forma de madre devoradora y madre protectora simultáneamente a la que regresivamente vuelve (8).

La manifestación típica del mundo inconsciente se proyecta a los sueños, sueños que apuntan, tanto a las circunstancias personales como sociales del que sueña. Como sabemos los sueños son una forma de recuperar el pasado, partiendo de una experiencia presente. El primer sueño de Castel surge a raíz de un ataque de celos, después de enviar una desesperada carta a María. En el sueño visita una «vieja casa solitaria» [62] de su infancia, donde se encuentra «perdido en la oscuridad», rodeado de misteriosos enemigos. Y en esta misma casa renacen, con «temor y alegría», los amores de su adolescencia. El viaje a la infancia nos remite al aspecto regresivo del personaje que busca el origen de lo primigenio (madre) en la casa, lugar que se asocia con el elemento femenino del universo.

El segundo sueño nos remite, no sólo al plano del inconsciente (cuarto, madre), sino a la presente enajenación de Castel. El dueño de esta extraña mansión manipula los sentimientos de Juan Pablo, transformándolo en un pájaro, mensajero del anhelo amoroso. Su metamorfosis resulta en una total separación del mundo, expuesto a ese prójimo que no nota su transformación. La conciencia de esta enajenación se convierte finalmente en terror: «Entonces comprendí que *nadie, nunca,* sabía que yo había sido transformado en pájaro» [92].

El tercer sueño aparece como pesadilla, añadiendo así un factor de angustia y terror. El sueño deja de ser protector y los impulsos reprimidos emergen a la superficie, al consciente. Esta pesadilla, que tiene lugar días antes de la muerte de María y durante una de las borracheras de Castel, tiene dos partes. En la primera Castel se ve caminando por los techos de una catedral, techo como parte superior o consciente, e iglesia que correspondería a la parte protectora del ser. Esta inversión simbólica nos remite nuevamente a la importancia que tiene la integración del plano consciente con el inconsciente. En la segunda parte de esta pesadilla la oscuridad, el terror del personaje («la oscuridad se había hecho infinitamente grande y que por más que corriera no podría alcanzar jamás sus límites», 121), nos revela el

---

(8) «Castel se ha entregado atado de pies y manos, como Saúl. Se ha desarmado para vivir una vida intrauterina, le ha pedido a María que lo conduzca por sus entrañas como a un ciego, como a un recién nacido», Luis Wainerman: *Sábato y el misterio de los ciegos,* Buenos Aires, Editorial Losada, S. A., 1970, p. 116.

miedo de Castel, quien no podrá unirse a María, esa «ánima» capaz de garantizarle su totalidad síquica.

El recuerdo de un sueño [129] supone una doble regresión a la «habitación sombría» [121] donde esquizofrénicamente Castel se contempla espiándose a sí mismo, y, en su complejo persecutorio, se ve también espiado por María y su amante Hunter.

Mientras aguarda en la estancia la salida de María, Castel imagina un sueño en el pasado con María [144]. Desde el presente se retrotrae al pasado para asimilar esa fuerza inconsciente o del instinto («la veía correr desenfrenadamente en su caballo», 144), mientras que Juan Pablo se imagina a sí mismo en un pasado contemplando un paisaje por la ventana, «mirando la nieve con ojos también alucinados» [144]. Es decir, proyectado hacia algo, tratando de tomar conciencia de sus actos e imaginando en este pasado lo que podría haber sido, para así poder explicarse el presente, recuperando el inconsciente reprimido.

La relación de Castel con María se establece a través del cuadro «Maternidad», y por medio de la mirada (imaginación) fundan ambos su primera correspondencia. El cuadro permite al contemplador entrar en el inconsciente del artista, ya que Castel compuso su obra como en un sueño [44]. Pero igualmente es a partir de la mirada atenta de María sobre el cuadro, cuando Castel empieza a tratar de incorporar a su consciente las zonas del inconsciente que había proyectado sobre su lienzo. Por otro lado, la mirada de Castel hacia María [15] hace que el primero se objetive en el «otro», adquiriendo así una vivencia temporal, haciéndole abandonar, temporalmente, su actitud solipsista y arrojándolo al presente.

El motivo del cuadro metaforiza la problemática de los personajes, ya que Juan Pablo ha pintado el «desamparo» y la «soledad». Pero Castel, con su pintura, está exponiendo su personalidad en forma de vulnerabilidad respecto a María. El artista también parece haber proyectado su «ánima» en la mujer solitaria y expectante del lienzo que juega con el niño («gran mujer en primer plano que jugaba con el niño», 14); mujer que podría considerarse como madre devoradora-protectora. Esta función materna la asimila Castel a María: «ella lo acaricia como madre» [115]; «entregado a ella como una criatura» [74]; «a veces se siente como un niño asustado» [70], etc. Maternidad íntimamente relacionada con el problema de la identidad de Castel, pues, por un lado, se siente atraído por este símbolo de lo más permanente e intrahistórico, y, por otro, esta atracción obstaculiza su independencia síquica y de aquí su miedo a tomar decisiones. Esa «mujer que miraba el mar» [14] se asocia con la necesidad de lograr la integridad síquica, asimilando el inconsciente, motivo rela-

cionado con la ventanita que nos descubre la escena de la mujer y que nuevamente nos remite a la importancia de la apertura de la conciencia dispuesta a entrar en el ánima o inconsciente.

Juan Pablo busca en María un instrumento que pueda ayudarle a superar su radical incomunicación a la que alude frecuentemente con la metáfora «muro de vidrio» (9). Muro como protección (en cuyo caso equivaldría a casa), y como transparencia que apunta hacia algo no visible. Pero paradójicamente Juan Pablo ve en María también un obstáculo, y no esa realidad con la que debe contar para ser, porque amar —si éste fuera el sentimiento de Juan Pablo— es fundamentalmente asumir la personalidad del otro (10). Pero Juan Pablo, excepto en esos momentos fugaces que recurrentemente van apareciendo a través del texto, como instantes eternos, advinatorios y transtemporales, considera a María como algo que tiene que poseer (11). Amor implica poseer al otro en libertad, pero la pasión de Juan Pablo es absorbente, excluyente (12), y, por lo tanto, inoperante. El amor es un acto bivalente que presupone el sacrificio por la persona enamorada y la efusión de su propia intimidad, pero Castel no se da totalmente, no llega a transcender ese primer estadio que se inicia con la búsqueda del yo mismo para proyectarse en el otro. La relación personal debe ser dilectiva, ya que amar es darse externa e íntimamente. Quien se da amorosamente al otro se hace transparente, pero Castel vive en un mundo de sombras.

En María existe un misterioso pasado, mundo de secretos y hechos tormentosos y crueles relacionados con su primo Juan [114]. Este miedo por su temprana experiencia con el hombre, quizá pueda expli-

---

(9) «¿Y he sido yo quien te ha matado, yo, que veía como a través de un muro de vidrio, sin poder tocarlo, tu rostro mudo y ansioso?» [64]; «Su mirada era como de vidrio triturado» [84]; «había sido como alguien detrás de un impenetrable muro de vidrio» [142]; «para ponernos una vez más frente a frente a través del muro de vidrio» [143]; «me veía en mi pueblo del sur en mi pieza de enfermo, con la cara pegada al vidrio de la ventana» [144]; «aunque ahora el muro que los separaba fuera como de vidrio» [145]; «yo con la cara apretada contra el muro de vidrio» [146], etc.

(10) «Quien amorosamente se da al otro, hace transparente el "entre" que de él le separa —mejor dicho: hace que se les una lo que antes les separaba— y se hace transparente a sí mismo. El vacío interpersonal, como el vacío cósmico, es pura oscuridad, y la común preocupación por las cosas del mundo, un sistema de señales a través de la tiniebla; sólo el amor coefusivo es luz y transparencia en la vida del hombre», P. Laín Entralgo: *Teoría y realidad del otro*, II, Madrid; «Revista de Occidente», 1978, p. 383.

(11) «Ese deseo de posesión exclusiva debía haberme revelado que iba por mal camino, aconsejado por la vanidad y la soberbia» [109]; «Necesito mucho de usted» [40]; «Esa simplicidad me daba una vaga idea de pertenencia, una vaga idea de que la muchacha estaba ya en mi vida y de que, en cierto modo, me pertenecía» [57], etc.

(12) «Castel exige la excluyente posesión de su amor, de una manera en que sólo se puede anhelar lo absoluto. No está satisfecho, como sí lo están Allende y Hunter, al menos en apariencia, con la posesión compensatoria de su afecto, y, en su infantil *insensatez*, destruye lo que no puede poseer de modo absoluto», *Los personajes de Sábato, op. cit.*, página 143.

car su reserva a darse de una forma plena por miedo a exponerse nuevamente a otro tipo de frustración.

Castel la quiere poseer absorbentemente, usurpando su libertad y sin llegar a establecer un lazo común con participación de ambos. María lo rechaza por haber tenido con ella un deseo intrauterino, fetal. Castel, como ya hemos dicho, no engendra acto amoroso recíproco por ver en la mujer el símbolo de la madre protectora, y por su egoísmo sexual que le hace ver a María como él quisiera que fuera, como él querría amarla. En su relación amorosa, Castel fuerza a María a lo que él considera un «amor verdadero» [72], buscando una unión que no se produce corporalmente, entre otras cosas, porque María no cree en el amor sexual como el único medio de establecer una relación (13).

El amor, en última instancia, no supera la radical soledad de Castel, ya que éste lo siente simplemente como una manifestación amorosa de su individualidad. Castel reduce el amor al puro deseo de poseer el objeto, y el amor, al no constituir una exteriorización, o expansión subjetiva del ser total, no es sino una variante de su enajenación.

Pero la enajenación de Castel es también de carácter social, ya que sus neurosis provienen del conflicto con el mundo exterior. Castel no tiene verdaderos amigos en quien confiar y su vida profesional parece estar en un punto muerto. Se considera un artista incomprendido y ni sus supuestos mejores amigos (Lartigue, Mapelli) pueden comprender su valor como artista. Esta actitud es el resultado de haber despersonalizado la relación consigo mismo, y que le lleva a ver en los otros a extraños. Su alienación del mundo está relacionada, como vimos, con su tendencia a racionalizar todo sentimiento, sin llegar a entender, como en el caso de María, que conocimiento y emoción son inseparables. En cuanto a la relación de María con los otros habría que apuntar que aparece signada por la frustración amorosa: a Allende lo había querido como a un hermano [81]; Richard lo atraía como la muerte [80] y con Hunter mantiene una equívoca y aparentemente insatisfactoria relación amorosa.

Castel intenta, pues, sobornar la libertad de María, pero, a su vez, es manipulado por Allende, personaje en el que Weinerman ve el ins-

---

(13) «Por eso, tal vez, y como lo sostiene Jung, a pesar de ser la mujer una criatura esencialmente erótica, para ella la relación sexual tiene menos importancia que la anímica; en tanto que los hombres tienden a confundir *eros* con sexualidad y creen *poseer* a la mujer cuando la poseen sexualmente, siendo que en ningún momento la poseen menos, pues para ella sólo importa la posesión erótica, es decir, anímica, sentimental». E. Sábato: *Hombres y engranajes...*, *ob. cit.*, p. 131.

trumento de la Corporación Demoníaca de Ciegos que rige el mundo, según se nos revela en *Sobre héroes y tumbas* (14).

María habría llevado a Castel hasta el fondo del túnel, y éste la mata como único medio de establecer una comunicación, de fijar su sentimiento (15). Muerte-suicidio, ya que Castel destruye la única persona que teóricamente podría haberle ayudado a superar su soledad: «Tengo que matarte, María, me has dejado solo» [149]. El acto de clavar el cuchillo en el vientre de María constituye la última, y quizá única, forma de poseerla, de unirse cósmicamente al principio materno, al origen de todo. Cuando Allende llama insensato a Juan Pablo por su crimen parece estar implicando que con esta muerte se ha eliminado la posibilidad de amor que esta mujer ofrecía como demuestran esos momentos fugaces, pero absolutos, que les hizo vivir a todos los que la conocieron.

LUCIDEZ Y PARANOIA: «SOBRE HEROES Y TUMBAS»

Sobre héroes y tumbas desarrolla el discurso contenido en *El túnel*, y, a la vez, se inserta en *Abaddón, el exterminador*, la última parte de esta trilogía. La recurrencia de motivos y procedimientos narrativos en estos tres textos, a pesar del largo tiempo transcurrido entre su publicación, son índices significativos que nos permiten considerar estos tres relatos como otras tantas variantes de la obsesión del autor: la visionaria tensión del hombre con su destino. Tanto *El túnel* como *Sobre héroes...* se abren con la crónica de un hecho violento: el asesinato de María Iribarne por Juan Pablo Castel en la primera obra, y el de Fernando por Alejandra en la segunda. Estas noticias escuetas y desnudas contienen el germen de una serie de microrrelatos, así como el enigma que el lector, ayudado por una serie de tortuosas pistas, que le van ofreciendo distintos personajes y narradores, tratará de ir desvelando. El misterio, sin embargo, nunca llegará a descubrirse, pues de la profundización en el extraño comportamiento de los personajes van surgiendo nuevos enigmas. Nuestro comentario se limitará a la discusión (no explicación) de ciertos aspectos de la realidad sicológica y narrativa de *Sobre héroes...*, principios constitutivos de ese todo indiviso que es el texto. Al ilu-

---

(14) «En su *Informe*, Fernando Vidal Olmos reabrirá el caso Castel y revalidará la idea de Leibniz, de un universo regido. Lo hará desde la perspectiva, si no de Dios, de la Corporación Demoníaca de los Ciegos, la que le da cuerda al Universo. Nuevamente cada uno de los pasos del pintor ha sido coordinado con los de María», L. Wainerman: *Ob. cit.*, páginas 75-76.

(15) «Por fin, cuando el protagonista mata a su amante, realiza un último intento de apoderarse de ella, de fijarla para toda la eternidad», E. Sábato: *Hombres y engranajes...*, *obra citada*, p. 139.

minar el misterioso mundo del inconsciente del personaje —esa activa e irreductible parte del ser humano— no pretendemos tampoco divorciarla del contenido racional.

La frustración amorosa de Juan Pablo Castel («castel», antiguo término para castillo) es similar a la sufrida por Martín del Castillo con Alejandra en *Sobre héroes...* El motivo de la madre devoradora-protectora en Juan Pablo se retoma en las relaciones de Martín con su madre. Y a la manipulación (real o imaginaria) del ciego Allende correspondería la actitud de Fernando, quien, a su vez, es manipulado por la Secta de los Ciegos. Desde el plano onírico los paralelismos entre estos dos textos son evidentes. El primer sueño, o premonición, de Juan Pablo, nos remite a la importancia que en este texto tiene el incontrolable mundo de las sombras (inconsciente, madre, etc.), mundo identificable con el caos primigenio e indiferenciado: «a veces me encontraba perdido en la oscuridad o tenía la impresión de enemigos escondidos que podían asaltarme por detrás» [62] (16). Fernando está igualmente obsesionado con la supuesta persecución de la Secta y acaba, como Juan Pablo, enloqueciendo. Con una diferencia: en la muerte de Fernando hay un factor catártico, de aviso a la humanidad, previniéndola contra el peligro de los invidentes. La ceguera polariza en ambos relatos una serie de motivos secundarios, como los fantásticos viajes por los laberintos mentales de Juan Pablo y los itinerarios dantescos de Fernando por las cloacas bonaerenses (17). En ambos personajes coexiste paralela y contrapuntísticamente el principio de la realidad (día/conciencia) con el de la suprarrealidad (noche-inconsciencia). El fracaso de ambos consiste en haber tratado de reconciliar estos dos principios en busca de un absoluto utópico.

Las múltiples interpretaciones sicológicas suscitadas por *Sobre héroes...* demuestran la riqueza de un texto donde se trata de aprehender la complejidad del hombre total. La totalidad de la realidad se logra integrando, por ejemplo, dos niveles fundamentales: el reproductor (historia de Argentina, inclusión de hechos y personajes contemporáneos, etc.) y el irracional u onírico. El realismo de Sábato hay que verlo en función de lo que es real con el sujeto (18). Esta profundi-

(16) El número de página en paréntesis corresponde a *Sobre héroes y tumbas*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1965.

(17) «El paso de esta novela *(El túnel)* a *Sobre héroes y tumbas* será precisamente señalado por la asunción de esa configuración del mal por un actor: los *ciegos*, y por la consiguiente demarcación de su territorio: los túneles laberínticos de Buenos Aires, por los cuales se internará Fernando Vidal Olmos en *Sobre héroes y tumbas* y Sábato (que *no es* Sábato) en *Abaddón*», Renato Prada: «*El túnel:* Sentido y proyección», *Texto crítico*, 15 octubre-diciembre, 1979, p. 20.

(18) «El artista contemporáneo ha abandonado esta estética. No es que haya dejado de ser realista, sino que ahora, para él, lo real significa algo más complejo, algo que *sin dejar de lado lo externo*, se hunde profundamente en el yo», E. Sábato: *Hombres y engranajes. Heterodoxia*, Madrid, Alianza Editorial, 1973, p. 70.

zación del «yo» tiene como consecuencia la dislocación de las rígidas y lógicas coordenadas espacio-temporales. De una forma global los dos niveles contrapuestos en el texto podrían reducirse al equilibrado orden, representado por Bruno/Martín, y al irracional mundo de la familia de los Olmos.

Respecto a la función del autor real habría que apuntar que la obra no es simple proyección de sus conflictos y obsesiones, sino transformación creativa de unos problemas que afectan a todo hombre. Por otra parte, el artista, amenazado por la castración de fuerzas externas (sociales) y el terror ante un mundo sin futuro, es inducido a una serie de regresiones (desplazamiento de la energía hacia el inconsciente, según Jung) infantiles que simbólicamente son elaboradas a través de la obra de ficción. El arte, que sicoanalíticamente implica la manifestación de lo que está en el inconsciente, no puede derivarse de la patología del autor, aunque las obsesiones y represiones de Sábato se encuentren en todos y cada uno de los personajes de su obra, especialmente en los que forman el triángulo Martín-Fernando-Alejandra.

En *Sobre héroes...* se parte de una situación signada por lo fatal a raíz del encuentro de Alejandra y Martín en el parque, encuentro similar al de Juan Pablo con María cuando ésta va a contemplar, por «casualidad», el cuadro expuesto por Castel. La cripta de la iglesia de la Inmaculada Concepción se convierte, tanto en *Sobre héroes...* como en *Abaddón,* en uno de los lugares claves que, de alguna forma, influye en el destino de los personajes (19). Un crítico caracteriza a estos lugares o momentos especiales con el término jungiano de «coincidencia significativa» (20). Estos premonitorios y fortuitos encuentros suponen, en principio, la ruptura de la incomunicación, pero las trágicas consecuencias que se derivan de estos extraordinarios contactos, y la especial atracción ejercida por ciertos lugares (iglesia, casa de los Olmos, mirador, parques, etc.), parecen probar todo lo contrario, es decir, la imposibilidad de establecer una comunicación plena. La incompatibilidad entre Juan Pablo y María patentiza la inexorable soledad a la que este personaje parece haber sido condenado: «Y en uno de esos trozos transparentes del muro de piedra yo había visto a esa muchacha y había creído ingenuamente que venía por otro túnel

---

(19) «Caminó al azar durante horas. Y de pronto se encontró en la plaza de la Inmaculada Concepción, en Belgrano... Alejandra cruzaba la plaza en dirección a aquel viejo edificio» *(Sobre héroes...,* p. 242); esta iglesia reaparece en la p. 310 y en *Abaddón, el exterminador* (Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1974), hay también referencias en las páginas 291, 460 y 468.

(20) Jorge Ruda: «Arquetipos analíticos, en *Sobre héroes y tumbas*», *Reflexión,* 2, 1972, página 137.

paralelo al mío, cuando en realidad pertenecía al ancho mundo sin límites de los que no viven en túneles, y quizá se había acercado por curiosidad a una de mis extrañas ventanas y había entrevisto el espectáculo de mi insalvable soledad.» *(El túnel*, 145). Esta incomunicación aparece superada en *Sobre héroes*..., según se nos revela en el diálogo de Hortensia Paz con Martín, y en el viaje que éste emprende con Bucich por el interminable y ancho sur argentino.

Los datos que el narrador aporta sobre la infancia de Martín son índices necesarios para aclarar su comportamiento como adulto. Crece este personaje sin la autoridad ni seguridad que la figura del padre representa (su padre fue un pintor fracasado) y sin la figura protectora de la madre. Esta, que nunca deseó tener a Martín, es considerada por el hijo como una cloaca. Esta privación afectiva repercute en la personalidad de Martín, hipersensibilizándolo y obligándole a construir defensas emocionales para compensar las cicatrices emocionales de su infancia. De aquí su radical soledad y dependencia de Alejandra, en quien no sólo ve a la amante, sino a la madre. Esta falta de amor en la infancia se traduce igualmente en la dependencia de seres sencillos que le dan su afecto, como en el caso de Bucich. La vuelta simbólica a la madre, en la persona de Hortensia Paz, implica el anhelo de apropiación de esa madre, primer objeto del lazo libidinal.

La frustración de Martín está relacionada también con la búsqueda de un quimérico destino, según nos confiesa su amigo, el personaje-narrador Bruno: «Martín empieza a ver con horror que el absoluto no existe» [31]. Esta búsqueda del anhelado ideal es paralela a la lucidez enceguecedora de Fernando, quien desea alcanzar la visión de un absoluto. Martín, racionalizando su pasión excluyente y absorbente por Alejandra, no puede llegar a alcanzar un equilibrio afectivo. En este personaje, como en Fernando, hay rasgos paranoicos que provienen de la hipervalorización del «yo» y de una serie de complejos infantiles («siempre se había considerado feo y risible») [12] de orden síquico y social.

Los sueños de Martín liberan contenidos que la conciencia mantiene controlados. En su primer sueño [39-40] la voz enigmática que lo llama desde una barca abandonada y rota, está aludiendo a lo incompleto de su existencia, a esa voz culpable de la madre que trata de aproximarse tardíamente al niño rechazado. Esta desconocida se identifica también con Alejandra, personaje asociado no sólo con el afecto, sino con el terror, es decir, con el principio ambivalente de todo ser humano. En el segundo sueño [122-123] el mendigo, cuyos harapos parecen una referencia a esas cicatrices del alma de Martín, abre su hatillo mien-

tras pronuncia palabras incoherentes. Estas palabras podrían igualmente relacionarse con la búsqueda de sus orígenes y el vehemente deseo de descifrar el misterio de la personalidad de Alejandra. Para llevar a cabo este objetivo, Martín se valdrá de los amigos y amantes de Alejandra para «penetrar en ella hasta el fondo oscuro, del doloroso enigma» [175]. E incluso después de desaparecida Alejandra, Martín cree oír durante las noches sonidos indescifrables que anuncian a su amada que «avanzaba hacia él en las tinieblas enrojecidas, con la cara desencajada y los brazos tendidos hacia adelante» [377]. Sueño que podría interpretarse como el deseo frustrado de asimilar el principio femenino o inconsciente. El tecer sueño supone una variación de los anteriores. El mendigo que pronuncia palabras incoherentes llevando una misteriosa carga [465] nos remite simbólicamente al concepto de la esfinge, ese último reducto donde Martín trata inútilmente de desvelar su identidad.

La idea de suicidio de Martín supone la culminación de un intenso estado depresivo, es decir, una forma de evasión de la realidad síquica y social en la que no ha podido integrarse. Nuevamente Martín racionaliza su morbosa actitud como resultado de la imposibilidad de establecer una relación metafísica con lo otro: «no se mataba por ella, por Alejandra, sino por algo más hondo y permanente que no alcanzaba a definir» [459]. Su viaje al sur representa tanto una ruptura contra insolubles problemas personales y sociales, como una búsqueda de lo metafísico, travesía o tránsito del mundo subterráneo de la madre y Alejandra hacia una zona más allá de las tinieblas: «El cielo era transparente y puro como un diamante negro. A la luz de las estrellas, la llanura se extendía hacia la inmensidad desconocida» [480]. La inquietud del héroe, a quien por primera vez encontramos caminando en busca de algo («un muchacho alto y encorvado caminaba por uno de los senderos del parque Lezama», 11), se cierra con el comienzo de otra aventura.

Como hemos dicho, Martín busca en Alejandra —consciente o inconscientemente— a la madre que no tuvo y a la amante. Y, aunque llega a poseerla sexualmente nunca se produce la posesión anímica, espiritual, total: «Y así como el perro, cuando siente de pronto más próximo el misterio buscado, empieza a cavar con febril y casi enloquecido fervor (ajeno ya al mundo exterior, alienado y demente, pensando y sintiendo en aquel único y poderoso misterio ahora tan cercano), así acometía el cuerpo de Alejandra, trataba de penetrar en ella hasta el fondo oscuro del doloroso enigma: cavando, mordiendo, penetrando frenéticamente y tratando de percibir cada vez más cercanos

los débiles rumores del alma secreta y escondida de aquel ser tan sangrientamente próximo y tan desconsoladoramente lejano» [175] (21).

Los traumas infantiles de Alejandra ayudan a comprender la patología de este personaje. Hija ilegítima de Fernando y su prima carnal Georgina a los once años ve a su padre haciéndole el amor a una mujer que no es su madre, la cual murió cuando Alejandra tenía cinco años [48]. Estos sucesos los evoca el narrador en bastardilla para subrayar el grado de alienación de este personaje: «*Esa chica pecosa es ella: tiene once años... En alguna oscura región de su "yo" aquella chica ha permanecido intacta y ahora ella, la Alejandra de dieciocho años, silenciosa y atenta, tratando de no ahuyentar la aparición se retira a un lado y la observa con cautela y curiosidad*» [49]. La tradición de la madre se transforma en un complejo de culpabilidad que lleva a Alejandra a identificarse con el envilecimiento de la madre, comparándose en numerosas ocasiones a la basura [pp. 122, 152, 154, 187]. Su odio contra el hombre se explica por no haberse desarrollado la fase edípica entre Alejandra y su padre, odio que se transmite, en mayor o menor grado, a todos los hombres con los que entra en contacto. El miedo a ser penetrada violentamente, como le sucedió a su madre, se traduce en agresión contra Marcos. Y a los deseos amorosos de este amigo, Alejandra responde con una extraña mezcla de atracción y repugnancia [59]. Este es uno de los muchos mecanismos de defensa por el que inconscientemente se exige del que se odia una atracción sexual: «Me fue dominando y sentí su cara cada vez más cerca de la mía. Hasta que me besó. Le mordí los labios y se separó gritando de dolor. Me soltó y salió corriendo. Yo me incorporé, pero, cosa extraña, no lo perseguí: me quedé petrificada viendo cómo huía» [60]. Alejandra, a causa de su inseguridad emocional, se precipita con furor en la religión entre los once y quince años. Esta atracción nos descubre un síntoma neurótico, pues en la religión busca un sustituto a la gratificación. Los sueños de Alejandra, como en el caso de Martín, nos remiten a la problemática del proceso identificatorio no realizado en la niñez. En su primer sueño [111], Alejandra no puede distinguir la cara del cura, y en el segundo confunde al P. Antonio con su padre, la odiada figura que rechaza con espanto [55].

Martín califica, en una ocasión, a Alejandra como un compuesto de princesa y dragón, síntesis que se relaciona con el concepto ambiva-

---

(21) «Dice Buber que el fundamento de la palabra se esconde en el tú primordial, su pronunciación nos pone en relación absoluta e inmediata con el otro. Lo que no soportaría Martín —diría el filósofo del jasidismo— es no ser el contenido de los actos de Alejandra, no ser su presente exclusivo», Luis Wainerman, *Sábato y el misterio de los ciegos*, Buenos Aires, Editorial Losada, S. A., 1970, p. 52.

lente de la existencia instintual, o unión de eros y muerte a que se refiere Freud (22), Martín, consciente o inconscientemente, se siente atraído por este doble carácter de la personalidad de Alejandra: su erotismo y el deseo de subyugarlo: «Y lo más extraño de todo es que él quería a ese monstruo equívoco: dragón-princesa, rosa-fango, niña-murciélago» [117]. Martín no quiere rechazar el inconsciente, simbolizado por Alejandra, sino asimilarlo e integrarlo al consciente. El fracaso de este proceso deja sin resolver el problema de su identidad.

El suicidio de Alejandra, masoquista aspecto del sacrificio constituye una forma de catarsis premonitoriamente anunciada a través del texto [11, 195, etc.].

A Fernando se le caracteriza desde el principio como un paranoico [9]. Los síntomas que esta enfermedad presenta en este personaje podrían ser agrupados así: a) Acentuado narcisismo, es decir, supervaloración del «yo». Para Fernando el cuerpo de los otros, incluido el de Alejandra, es un instrumento sobre el que ejerce su dominio. Este onanismo impide, obviamente, cualquier tipo de comunicación afectiva. b) Desconfianza y susceptibilidad que se traduce en su obsesión por la Secta de los Ciegos. Este recelo ante el prójimo explica, en parte, el sadismo de Fernando en su trato con Alejandra, Norma Pugliesi, Louise, etcétera. Este trata de superar su inseguridad con fantasías —viajes subterráneos, manías persecutorias, etc.—. Estas fantasías no resuelven nada y sólo sirven paar revelarnos el carácter agresivo de este personaje. Esta agresividad, típica del paranoico, lleva a Fernando a identificarse con sus perseguidores, perseguidores que él asocia con el poder de las sombras [247, 258, 266, 361, etc.]. c) Perversión de juicios por excesiva racionalización, como se demuestra en los argumentos que exhibe este personaje ante el supuesto enemigo. d) Traumas de la niñez como causa de la paranoia: «Ya en mi primera infancia tuve las primeras prefiguraciones de aquel mundo perverso en mis pesadillas y alucinaciones... yo, que había pinchado ojos de pájaros, sentí mi primer estremecimiento cuando aquel hombre describe, con aterradora fuerza y precisión casi mecánica, con perversidad de conocedor y vengativo sadismo, el momento en que Ulises y sus compañeros hienden y hacen hervir el gran ojo de Cíclope con un palo ardiente» [363]. El

(22) «La proyección del arquetipo del ánima siempre gira alrededor de la madre, y así la fantasía angustiosa de Martín en seguida alterna con la sórdida imagen de "su madre-cama, pérfida y reptante". El dragón devorador como parte de la misma princesa en el relato de Sábato es una bellísima y efectiva representación de la "terrible madre" de Jung, el aspecto negativo del ánima —la vuelta al útero devorador que es descenso a los terrores de ultratumba y resulta en la extinción de la conciencia»—, «Lo arquetípico en la teoría y creación novelística sabatiana» de D. Stephens y A. M. Vázquez-Bigi, en *Homenaje a Ernesto Sábato,* New York, Anaya-Las Américas, 1973, p. 341.

trauma sufrido por Fernando bajo la influencia de Juan Vidal, su violento y siniestro padre, produce la neurosis de la que escapa por la perversión.

Respecto al incesto sabemos que este fenómeno constituye una forma de regresión al estado infantil (inconsciente), pero cuando esta aberración ocurre pasada la adolescencia, representa un síntoma sexual de dependencia morbosa de los padres. La pasión incestuosa de Fernando se explica por su relación con las mujeres. Ana María, la madre, a quien Fernando ama, muere cuando éste tiene doce años, interrumpiendo así el proceso de identificación del joven. Esto explica, por ejemplo, la angustia de Fernando por descifrar esa voz de la madre que no puede entender [361]. Georgina, su prima, por la que siente desprecio y compasión a la vez y Alejandra su hija. El componente agresivo y subyugador que la sexualidad tiene en el hombre, es decir, la capacidad destructiva, prevalece en Fernando, como nos revela su actitud despótica. Las relaciones sexuales entre Fernando y Alejandra las desconocemos. El narrador mantiene el misterio de esta pasión refiriéndose a un «rito salvaje profundo desesperado» [175], o a un «intento de comunicación que finalizaría en gritos casi sin esperanza» [177]. Partiendo de la bisexualidad del ser humano podría incluso especularse sobre la feminización de Fernando, teniendo en cuenta que una de las causas de la paranoia es la homosexualidad. Quizá por ignorar el componente femenino de su vida síquica, Fernando se abandona al inconsciente femenino (ánima, según Jung), provocando de esta forma un desequilibrio que afecta a su parte masculina. La relación de Fernando con Alejandra se caracteriza por la ambivalencia amor y venganza, ambivalencia de sentimientos que se exacerba durante esa fase edípica no superada por Fernando. Este llega a acusar a Alejandra de su fracaso dentro del proceso paranoide en que toda realidad, o sea, el no-yo, es acusadora.

El viaje de Fernando, presagiado en un sueño en que se traslada por aguas quietas y fangosas, supone la inmersión en el inconsciente, en ese misterioso caos hacia el que se siente atraído: «era vigilado y contemplado por seres que no podía divisar, pero que seguramente habitaban más allá del alcance de mi ambigua visión» [321-322]. Este itinerario por el submundo de las cloacas, asociado con Alejandra, es circular, sin salida. Y termina con el desesperado intento de fundirse con la Ciega sin rostro de ojos fosforecentes. En esta cópula final Fernando encuentra la anhelada unión que nunca pudo realizar con Alejandra, en forma de retorno al «id» destructivo, el thánatos, como vuelta a lo simple y orgánico de donde todo emerge. Por otra parte

este fin ha sido previsto por Fernando en virtud de esas coordenadas de coincidencias que rigen su vida y limitan su libertad (23).

La neurosis y obsesiones de los personajes de *Sobre héroes*... tienen no sólo un fondo individual, sino social, ya que las contradicciones del individuo están en la sociedad. Las pesadillas históricas, de un período que se extiende del siglo XVIII a 1955, persiguen consciente e inconscientemente a los personajes de este texto. Los borrosos rostros y los enigmáticos sonidos de los seres que aparecen en los sueños son signos internalizados que se originan en el laberíntico, caótico y enajenante contexto histórico de Buenos Aires. El narrador nos ofrece un muestrario de los distintos sectores sociales a través de los numerosos personajes: los Acevedo, burguesía industrial fin de siglo cuyo materialismo contrasta con la burguesía en descomposición de los nostálgicos, decadentes y fantasmales Olmos [409-411]; Molinari, el corrupto ejecutivo que orgullosamente exhibe en su despacho el retrato de Perón [135], hace una larga apología de los valores de su clase que provoca el vómito de Martín; Wanda y su círculo, representantes del parasitario sector de la alta burguesía; Bordenave, el aventurero sin escrúpulos cuyo diagnóstico de los males nacionales constituye el más completo y devastador examen hecho por un personaje (24). Sin embargo la ideología del autor, es decir, su relación real o imaginaria con el mundo, aparece especialmente formulada a través de Martín. Este, al describirnos el café donde se reúne con sus amigos, profundiza en el carácter del argentino, evitando hacer concesiones de tipo folklorista: «Como un cuadro vivo que pudiera titularse "Escena típica en un cafetín de Buenos Aires", pero que observadores menos superficiales que los que ocasionalmente visitan esta ciudad (y que nunca logran pasar más allá de los límites del mero folklore) podrían interpretar como "un intento de describir en una escena aparentemente pintoresca, en un suburbio de Buenos Aires, la mezcla de amargura, descreímiento, ironía, reiterada tendencia a la esperanza, rencor, resenti-

(23) «¿Cuándo empezó esto que ahora va a terminar con mi asesinato?» [245]; «Este Informe está destinado, después de mi muerte, que sé próxima» [262]; «Porque en estos días que preceden a mi muerte» [306]; «Asombrosa lucidez la que tengo en estos momentos que preceden a mi muerte» [344], etc.

(24) «Pero ¿cuándo, se preguntaba, cuándo la industria había ganado las colosales fortunas de estos últimos años? Habían metido lavarropas hasta en la sopa. No había cabecita negra que no tuviese su batidora eléctrica. ¿Los militares? De coronel para arriba, y salvo honrosas excepciones, salvo algún loco que todavía creía en la patria, todos estaban comprados con órdenes de autos y permisos de cambio. ¿Los obreros? Lo único que les interesaba era vivir bien, tener su aguinaldo a fin de año, que ganara River o Boca, cobrar sus suculentas indemnizaciones por despido —¡otra industria nacional!—, tener sus vacaciones, pagas y su día de San Perón... En fin: aquí no había que hacerse mala sangre, esto era podredumbre pura y nada tenía arreglo. Al país lo habían prostituido los gringos y esta ya no era la nación que llevara la libertad a Chile y Perú. Hoy era la nación de acomodados, de cobardes, de quinieleros napolitanos, de compadritos, de aventureros internacionales, como esos que estaban ahí, de estafadores y de hinchas de fútbol» (192-193).

miento, sentido crítico y finalmente candidez que caracteriza a un tipo muy argentino"» [95].

Los personajes representantes de las clases marginadas son los que reciben un tratamiento más cordial, como Martín, un corrector de pruebas sin empleo, o Bruno, un escritor (hijo de un pintor fracasado) que no puede publicar. Hortensia Paz y Bucich son los humildes trabajadores que tan positiva influencia tienen en la crisis final de Martín. Los D'Arcangelo representan al lumpen y, como la familia de los Olmos (en una escala social diametralmente opuesta) fue una familia que conoció mejores tiempos. La casa de los D'Arcangelo, como la de los Olmos, es una ruina, y Tito, el representante de la primera, busca un refugio afectivo en ese irrecuperable pasado: «Puso *Alma en pena* y dio cuerda: de la bocina salió la voz de Gardel, emergiendo apenas de entre una maraña de ruidos. Tito, con la cabeza colocada al lado de la bocina, meneándola con emoción, murmuraba: *Que grande, pibe, que grande.* Permanecieron en silencio. Cuando terminó, Martín vio que en los ojos de D'Arcangelo había lágrimas» [102].

El axioma de Fernando —«no hay casualidades sino destinos» [425]— se plasma históricamente en el paralelismo contrapuntístico que se establece entre la marcha de Lavalle hacia el norte y Martín hacia el sur. Ambos personajes aparecen como prisioneros de un pasado irrecuperable para el presente. El narrador parece postular la necesidad del progreso de la historia, proyectada hacia el futuro y reabsorbiendo e integrando al pasado.

Frente al suicidio de Juan Pablo y la actitud fatalista de Fernando, Martín representa la búsqueda ilusionada del futuro (25), es decir, la posibilidad de superar los efectos de una historia represiva. Martín podría ser categorizado como el «héroe degradado» de Goldmann (26) en busca de unos valores en un mundo dominado por la enajenación. *Sobre héroes...* se cierra con la ruptura del héroe con el mundo y la marcha hacia un simbólico amanecer, o futuro que posibilite la plena realización del héroe. Martín, pues, no ha abdicado de su libertad, esa

---

(25) «Hay una línea profunda que une ambas novelas. Aunque también hay una única separación y es que en esta segunda novela *(Sobre héroes y tumbas)* en la última parte hay lo que puede llamarse una metafísica de la esperanza: el muchacho no se suicida. El de *El túnel* termina en forma muy cerrada y muy negra. Aquí hay una apertura que no está hecha con fines de beneficencia, sino porque yo la siento y lo creo. Siento que en el hombre es más fuerte la esperanza que la desesperanza», declaraciones de Sábato a E. Rodríguez Monegal en *El arte de narrar,* Caracas, Monte Avila Editores, 1968, p. 241.

(26) «La novela se caracteriza por la historia de una búsqueda de valores auténticos de modo degradado, en una sociedad degradada, degradación que, en lo que concierne al héroe, se manifiesta principalmente en la mediatización, en la reducción de los valores auténticos al nivel implícito, y su desaparición como realidades manifiestas», L. Goldmann: *Para una sociología de la novela,* Madrid, Ciencia Nueva, tr. de J. Ballesteros y G. Ortiz, 1967, página 23.

libertad que no pudo encontrar con Alejandra y que finalmente parece encontrarla con su compañero Bucich. Este personaje restaura el vínculo solidario de la amistad y el proyecto común. *Sobre héroes*... se abre con el proyecto de Martín y Bucich («El camionero caminaba a grandes trancos a su lado. Era candoroso y fuerte: acaso el símbolo de lo que Martín buscaba en aquel éxodo hacia el sur», 33) y se cierra con la escena donde, después de mear juntos en solidario rito purificador («luego se alejó unos pasos para orinar. Martín creyó que era su deber hacerlo cerca de su amigo», 480), se disponen a esperar ese alba que anuncia un futuro lleno de esperanzas.

La actitud ética de Sábato se instrumenta con el humor, oponiendo lo que es y lo que debería ser (27); humor como reacción humana ante una situación conflictiva que supone una afirmación de la libertad. En su versión irónica, el humor encierra una evidente crítica social. Limitándonos a la censura de lo argentino, la exclamación final de Bucich... «Que grande es nuestro país, pibe» [480], resume toda la rabia y el amor del autor por Argentina.

La literatura, como comunicación simbólica que es, envuelve lo individual y social, pero dentro de una estructura literaria. La problemática y ambigüedad de *Sobre héroes*... se consiguen ahondando, como hemos visto, en el mundo inconsciente y consciente de los personajes. La enajenación, el fragmentarismo y el caótico mundo de personajes y situaciones se logra mediante una serie de innovadores recursos narrativos.

Dentro de la situación comunicativa de la narración vamos a destacar muy brevemente algunas de las funciones del narrador, el mundo narrado (personajes) y lector. Existe un narrador fundamental que sostiene todo el cosmos ficticio del texto y que no participa en la historia. Este narrador (no autor real) correspondería al narrador extradiegético a quien se atribuye la elección estilística e ideológica del texto. Este narrador fundamental, a través de la voz narrativa de Bruno, emite juicios sobre la composición de la obra que corresponderían al autor real: «Así que se par de zuecos, esa vela, esa silla no quiere decir ni esos zuecos, ni esa vela macilenta, ni aquella silla de paja, sino yo. Van Gogh, Vincent (sobre todo Vincent): mi ansiedad, mi angustia, mi soledad; de modo que son más bien mi autorretrato, la descripción de mis ansiedades más profundas y dolorosas» [447]. Aparte de este narrador básico hay múltiples discursos que vienen de otras voces narrativas de distintos personajes: Martín, Bruno, Fernando, Alejandra, Pancho,

---

(27) Marcelo Coddou cree que Sábato en su obra defiende un inmovilismo histórico, «La teoría del ser nacional argentino en *Sobre héroes y tumbas*», *Atenea*, 45, 1967, pp. 57-71.

Echagüe, Celestino Iglesias, etc. Con esta multiplicidad de voces narrativas se trata de dar el simultáneo, complejo y caótico existir del microcosmos urbano. El constante juego especular en que un narrador atribuye la narración a otro acentúa la ambigüedad del relato, eliminando todo intento de aprehensión de una realidad lógicamente organizada. Entre las estructuras del relato se establecen diálogos, y así a la versión histórica del metarrelato de Lavalle, narrado por Alejandra a Martín en las páginas 44-45, se contrapone a la crónica histórica que de este mismo personaje (Lavalle) hace el narrador básico. El relato de este último, en itálica, se va alternando con la descripción de los preparativos del nuevo periplo de Martín [471-480].

A nivel intratextual *Sobre héroes*... se nutre de noticias periodísticas, crónicas históricas, canciones populares, floklore, informes, etcétera. Y a nivel intratextual se retoma el resumen de *El Túnel* en las páginas 335-337. También se tratan reiteradamente una serie de motivos asociados con una expresión clave: iglesia, ciego, absoluto, etc.

La configuración de los personajes en este texto resulta de la mezcla de entes ficticios ya presentes en *El túnel*, entes reales, amigos del autor empírico y entes ficticios productos de la imaginación o el sueño. Bruno representa el hilo conductor, aglutinante de esta obra, y es el personaje que mejor ilustra la concepción literario-filosófica de Sábato: «me sentía solo o desajustado con el mundo en que me había tocado nacer. Y pienso no será siempre así que el arte de nuestro tiempo, ese arte tenso y desgarrado, nazca invariablemente de nuestro descontento» [445].

La participación del «narratario», instancia aludida en el discurso narrado, es fundamental en *Sobre héroes*... dentro del múltiple juego dialógico que potencia la actividad de una serie de receptores profundamente interesados en aclarar los numerosos enigmas planteados en el texto. Aparte del narratario principal («Ya contaré», 248; «Voy a contar ahora», 257; «debo relatar», 271, etc.), los mismos personajes aparecen como narratarios: Martín [408], Fernando [329-330], etcétera.

La configuración discursiva apunta hacia una estructura polifónica (plenamente desarrollada en *Abaddón)* por la participación de un narrador fundamental y otras voces narrativas que provienen de personajes que van alcanzando en el relato plena autonomía. A nivel de historia se dan en *Sobre héroes*... distintas versiones de los hechos y las diferentes ideologías presentadas se filtran en el personaje Martín/Bruno, conciencia del narrador fundamental que absorbe a los otros personajes.

Abaddón, el exterminador: estructura e ideología.

Abaddón, el exterminador (28) constituye una síntesis de las ideas y problemas centrales que preocupan a Sábato. Como algunas de las novelas de Unamuno *(Niebla), Abaddón* es un pretexto para que el autor se desnude ante el lector. Relato, pues, como forma de conocimiento, es decir, vía de acceso al conocimiento del hombre. El motivo dominante, la obsesión del autor, tanto en esta novela, como en las dos otras partes de la trilogía (29), es la precariedad de la existencia humana ante las fuerzas del mal.

Como afirma Sábato, uno de los personajes de *Abaddón,* la obra de ficción no es sólo un producto de la razón, sino de la vida: «La creación artística surge de *todo* el ser humano» [225]. La lucha agonista entre razón y vida se articula temáticamente bajo la dicotomía del motivo de la verdad, o mundo de los sueños, y la mentira, o plano de la ciencia. Sábato vive la vida a través de la literatura, buscando con ésta un conocimiento afectivo del mundo, no por la abstracción del «yo», sino por la profundización de éste en su relación con la realidad concreta.

La síntesis de los planos literario y vital en *Abaddón* nos ha llevado a integrar, en nuestro comentario, distintos niveles de lectura. La autobiografía novelesca que este texto supone, así como las constantes intrusiones ideológicas del autor real, no pueden abstraerse de la estructura literaria. Las ideologías expresadas por las distintas voces narrativas es un factor tan importante como la meditación, que sobre el acto de la creación literaria, se va realizando a través del texto. *Abaddón* recibe su sentido tanto del nivel narracional como del sistema sicosocial en que el relato aparece enmarcado.

La estructura de *Abaddón* podría relacionarse con la técnica de la «mise en abyme» (30), es decir, con la reduplicación y encadenamiento, tanto del elemento de la historia (personajes/acciones/espacios), como de la enunciación (narrador-narratario/autor ficticio). En virtud del principio de que toda literatura se nutre de literatura, la inserción de una obra en otra se realiza, en este texto, fundamentalmente a dos niveles: intertextualidad general y restringida. Bajo el primer concepto, *Abaddón* se nutre del diálogo con numerosos textos: Benjamín Franklin [117-118], cartas del Che Guevara [250-251], *Diario* del Che [260-261], partes militares [262-263] y oficiales [266]; poe-

(28) Los números en paréntesis corresponden a *Abaddón, el exterminador,* Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1974. Citamos por *El túnel,* Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1967, y *Sobre héroes y tumbas,* Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1965.

(29) «Las obsesiones tienen sus raíces muy profundas, y cuanto más profundas menos numerosas son. Y la más profunda de todas es quizá la más oscura pero también la única y todopoderosa raíz de las demás, la que reaparece a lo largo de *todas* las obras de un creador verdadero...» (127).

mas [268], noticias de las agencias informativas [417-431], etcétera. La función de estos textos es de tributo y parodia, haciendo que estos textos hablen por sí mismos.

Respecto a la intertextualidad restringida, incluimos bajo esta denominación el diálogo entre las tres partes de la trilogía, así como la autotextualidad o relación del texto consigo mismo. Es decir, la «mise en abyme», o reduplicación interna. Dentro de la intertextualidad restringida, *Abaddón* supone la reiteración de elementos narrativos ya presentes en *El túnel* y *Sobre héroes y tumbas*. Esta relación es fundamentalmente temática, ya que en *Abaddón* no hay propiamente continuidad espacio-temporal respecto a los otros dos textos.

A nivel de historia, los personajes, acciones y espacios novelescos se interpenetran y ramifican constantemente. Entre los personajes principales reaparece Allende *(El túnel)* en *Abaddón* bajo la expresión sintomática «Cornudo y ciego» [44]. A este personaje se alude en numerosas ocasiones, en relación con la paranoia del personaje, Sábato [72, 182, 211, etc.].

Sábato, como autor ficcionalizado, va encontrándose con sus propios personajes (fantasmas), los cuales encarnan la precariedad humana. Al enfrentarse con la orfandad de sus entes de ficción, Sábato evoca los lugares donde éstos, por ejemplo Alejandra y Martín, solían reunirse [205-206]. El autor ficcionalizado, como personaje, evoca a Castel *(El túnel)* y a Martín *(Sobre héroes)*. Al suicidio del primero se contrapone la rebelión del segundo, según nos confiesa su autor: «El novelista no conoce los porqués de sus personajes. Yo tuve el propósito de llevar a Martín hasta el suicidio y ya ves» [277]. El personaje Alejandra aparece también en las visiones de Sábato, autor ficticio y personaje, creando en éste un complejo de culpabilidad que estimula la capacidad creativa del autor [411]. Las criaturas de ficción siguen, pues, implicando a su autor, el cual aparece multiplicado en cada una de ellas: «El creador está en todo, no sólo en sus personajes» [133].

Abaddón desarrolla el personaje-narrador Bruno, procedimiento que se inscribe en la técnica del «mise en abyme». Las semejanzas entre los protagonistas de *Sobre héroes...* y *Abaddón* se realiza en virtud

---

(30) El concepto «mise en abyme» fue definido por Gide y ampliado por Lucien Dällenbach («Intertexte et autotexte», *Poétique*, 27, 1976) y Mieke Bal («Narration et focalisation», *Poétique*, 29, 1977). Comentando *Abaddón* escribe Gustav Siebermann: «La inclusión del proceso genético del libro dentro de sus mismas páginas, aquella mise en abyme, según la metáfora heráldica que empleaba André Gide para este procedimiento, es llevada por Sábato a extremos donde no llegaron ni Gide ni Huxley», «Ernesto Sábato y su postulado de una novela metafísica», *Revista Iberoamericana*, 118-119, 1981, p. 297.

de las semejanzas por homonimia (31). Bruno, personaje de *Abaddón,* tiene un más amplio tratamiento a la vez que guarda una relación de semejanza con Martín. El itinerario final de Bruno supone un enfrentamiento contra los fantasmas del pasado. El retorno a la casa de su agonizante padre tiene, como el viaje de Martín a la Patagonia, un importante valor catártico. Así como la muerte de Alejandra impulsa a éste hacia un búsqueda más realista de su destino, Bruno, contemplando la agonía de su padre, «entendió la vida» [517]. Bruno, que también persiguió, como Martín, un quimérico absoluto, toma conciencia al final del relato de que «Su existencia había sido un correr detrás de fantasmas, de cosas irreales» [522] (32).

La relación de semejanza puede igualmente aplicarse a la pasión incestuosa entre Fernando y Alejandra *(Sobre héroes)* que se proyecta a los hermanos Nacho y Agustina, en *Abaddón* [456]. Un correlativo de Alejandra sería Soledad. Esta, tanto en sus apariciones como en el papel de guía en el infierno, evoca a Alejandra [462, 464-465, 467, etcétera]. Los enigmáticos personajes R. y Schneider prefiguran a Allende *(El túnel)* y a Fernando Vidal de *Sobre héroes* [70, 297, 350, 459, etc.]. El complejo de persecución que sufre Fernando Vidal se proyecta al personaje Sábato [350, 354, 377]. También se retoman en *Abaddón* personajes secundarios de *Sobre héroes:* D'Arcangelo, Georgina, Domínguez, Víctor Brauner, etc.

Sábato, el autor real ficcionalizado como personaje con su nombre y circunstancias autobiográficas, constituye un recurso técnico de desdoblamiento usado por Borges y de estirpe cervantina (33). Esta duplicación se violenta hasta el punto de que en una secuencia, Sábato personaje se enfrenta con Sábato, autor ficticio. Este encuentro nos revela la terrible y radical enajenación del personaje: «Los dos estaban solos, separados del mundo. Y, para colmo, separados entre ellos mismos. De pronto observó que de los ojos del Sábato sentado habían comenzado a caer algunas lágrimas. Con estupor sintó entonces que también por sus mejillas corrían los característicos hilillos fríos

---

(31) L. Dällenbach: *Le récit spéculaire: essai sur la mise en abyme,* París, Seuil, 1977, página 65.

(32) La actitud de ambos personajes la resume Sábato, personaje-autor ficcionalizado, con estas palabras: «Un chico de novela, uno de esos que buscan el absoluto y sólo encuentra la basura» (277).

(33) «El juego autor-personaje y el realidad-ficción empieza con las fábulas primitivas, pero es Cervantes quien produjo el desdoblamiento del autor y dio a aquel doble juego su formidable impulso en la literatura moderna —y ese desdoblamiento con el correspondiente doble juego constituyen la característica más notable y sobresaliente de la última novela de Sábato—. Anotemos que ya se encuentra en las novelas anteriores, pero en *Abaddón* logra un desarrollo extraordinario y original», A. M. Vázquez-Bigi, «Abaddón: Ascendencia cervantina para una temática apocalíptica», *Texto crítico,* 15, oct.-diciembre, 1979, página 57.

de las lágrimas» [473]. El autor ficcionalizado, ente de ficción producto de la fantasía, encarna la angustia del autor real, según nos declara Sábato narrador: «Angustia y ambigüedad de la que en momentos de horror y de éxtasis crea su poesía, que surge de ese confuso territorio y como consecuencia de esa misma confusión: un Dios no escribe novelas» [406].

El Loco Barragán de *Sobre héroes y tumbas* [194-197] es el alucinado testigo que asume la enajenación del mundo, como el ciego Max Estrella de *Luces de bohemia*. Las palabras de este profeta de barrio —«Vienen tiempos de sangre y fuego, muchachos»— causan la indiferencia de sus amigos, excepto Martín, pues a éste se dirige encomendándole su misión redentora, «porque vos tenés que salvarnos a todos» [195]. Martín, por su parte, asocia los apocalípticos anuncios de Barragán con los de Alejandra. En *Abaddón* se retorna y desarrolla el simbolismo del visionario Barragán. Pero ahora, cuando anuncia el caos, precedido de inequívocas señales (dragones, serpientes, mónstruos), sus amigos sí le prestan atención, pues después de quince años [497] las predicciones del Loco Barragán han sido confirmadas históricamente.

En cuanto al nivel de las acciones, *Abaddón* se inicia con tres secuencias que representan otros tantos motivos dinámicos, o funciones cardinales que, según Barthes (34) corresponderían a los nudos que constituyen los goznes del relato. Estas tres unidades [12-14] corresponderían a: *a)* visión apocalíptica del Loco Barragán; *b)* persecución de Nacho y motivo del incesto entre éste y su hermana Agustina, y *c)* la tortura del guerrillero Marcelo Carranza. Correlato de la primera función podría considerarse el tono apocalíptico que permea todo el relato. El segundo motivo, el acoso, aparece ampliamente tratado en la manía persecutoria del personaje Sábato. El tercer motivo se relaciona con el problema de la mala conciencia del autor ficcionalizado ante los argumentos de Marcelo Carranza y el compromiso social de los personajes Nacho y Carlucho.

En *Abaddón* tienen una gran incidencia textual algunos motivos de *El túnel* y *Sobre héroes*. Estos motivos, dinámicamente reactivados, afectan al proceso de elaboración de los personajes y sus acciones. Así, la oposición luz-sombra contiene uno de los recursos más caracterís-

---

(34) «Algunas (funciones) constituyen verdaderos "nudos" del relato (o de un fragmento del relato); otras no hacen más que llenar el espacio narrativo que separa las funciones "nudo": llamemos a las primeras funciones cardinales (o núcleos) y a las segundas, teniendo en cuenta su naturaleza complementadora, catálisis», R. Barthes: «Introducción al análisis estructural de los relatos», *Communications*, 8, tr. de B. Dorriots, Buenos Aires, Editorial Tiempo Contemporáneo, 1970, p. 20.

ticos de este texto (35). Este tema tiene un amplio desarrollo a distintos niveles: autobiográfico (Sábato, el científico, pp. 297 y ss.); estético (ciencia o tinieblas *versus* arte o luz, 290); patológico [446]; mítico (viajes por laberintos [87, 295, etc.]). El tema recurrente del acoso del personaje por los ciegos, ya presente en *El túnel* y *Sobre héroes,* se desarrolla extensamente en *Abaddón.* Según el narrador fundamental, estas potencias de la oscuridad se desatan a partir de la aparición de *Sobre héroes* [296, 339]. El personaje Sábato, como hemos dicho, personifica la actitud paranoica de Fernando y, cómo éste ha de enfrentarse con esos «enemigos sin cara» [45] que constantemente le hostigan: «Estaba en estos pensamientos cuando vi avanzar, en dirección inversa a la que llevábamos, al ciego de las ballenitas, más aventajado, pero siempre grosero y rencoroso como en el tiempo en que Vidal Olmos llamó la atención sobre su personalidad. Me estremecí al recordar vertiginosamente a Fernando en el mismo subterráneo en la misma persecución» [350]. En su laberíntica huida, el personaje Sábato se tropieza con los ojos de María Etchebine [314], la maestra que quedó ciega cuando alguien le arrojó ácido. Este incidente supone una variante de un motivo ya presente en *Sobre héroes* y desarrollado nuevamente en *Abaddón:* la ceguera de Víctor Brauner, el pintor que en sus cuadros presagió su propio accidente [341]. Esta premonición, a su vez, enlaza con las pesadillas del personaje Sábato [416] y con presagios adversos, tal como el de la presencia de la mujer que en el café lee *Ojos y la vida sexual* [415], título que prefigura la visión de Sábato en que un ojo aparece como sexo [468].

En cuanto al espacio, los personajes de *Abaddón* incorporan escenarios de sus acciones ya presentes en *El túnel* y *Sobre héroes.* Aparte de Buenos Aires, quizá el verdadero personaje de la trilogía, Sábato, como autor ficiconalizado, busca los sitios donde transcurrieron las acciones de sus personajes. Y especula, como narrador fundamental, sobre la función de éstos en la obra: «Que un chico busque los lugares en que padeció un personaje de novela es ya asombroso; pero que lo haga un novelista, alguien que sabe hasta qué punto esos seres no han existido sino en el alma de su creador, demuestra que el arte es más poderoso que la reputada realidad» [128]. Lugares claves que vuelven a aparecer en *Abaddón* por su especial significación son: la iglesia de la Inmaculada Concepción [274, 290, 467, 497]; el parque Lezama [205]; la casa de los Olmos y el Mirador [116, 501] y sitios asociados con la vida real de Sábato, como el París de 1938 [317-337], etc.

(35) Véase sobre este punto «*Abaddón:* El claroscuro como ambiente totalizador», de Marilyn R. Frankenthaler, *Texto crítico,* 15 oct.-diciembre 1979, pp. 34-47.

Dentro del plano de la enunciación consideraremos brevemente las funciones del narrador-narratario. Existe en *Abaddón* un narrador fundamental responsable del estilo e ideología de todo el cosmos novelesco. Este narrador se identifica, a veces, con el autor ficticio (Sábato) en el proceso de escribir la novela *(Abaddón)*. El discurso de Sábato personaje (en cuanto figura de la historia, el narrador es también un personaje) integra en ocasiones al autor ficticio y al autor real: «Creo haberle dicho alguna vez que la aparición de *Héroes y tumbas* desató abiertamente a las potencias...» [296]. Sábato narrador cede también la palabra a otro narrador convirtiéndose así en transcriptor: «Le transcribo su propio relato (de Brauner)» [341]. Otro narrador principal en *Abaddón* es Bruno, narrador que surge de la diégesis *(Sobre héroes)* en la que era personaje. Bruno también narra la historia de una obra en proceso *(Abaddón)* que escribe Sábato. La materia de reflexión de este narrador, junto a los comentarios de Sábato narrador-autor ficticio, se convierte en escritura que va componiendo el texto. Tanto Sábato como Bruno serían, en la terminología de Genette (36), narradores homodiegéticos por contar la historia de la que son los personajes principales. La función ideológica del narrador correspondería especialmente a la entidad narrativa Sábato/Bruno, aunque esta función ideológica es asumida también por narradores de segundo grado, como Quique y Silvia. Estas numerosas reflexiones señalan al autor empírico que a través del texto se va planteando problemas tales como: dialéctica arte-vida [138]; inoperancia del realismo socialista [192]; superioridad del arte sobre la ciencia [129]; teoría del reflejo en torno al problema arte-sociedad [224]; el compromiso del artista y el hombre [203], etc.

Abaddón exige la participación activa y total de un lector real que comparta la confusión y angustia del autor real (37). Pero, junto a este lector real existe una instancia narrativa, o entidad correlativa del narrador: el narratario. Sábato, personaje, aparece como narratario principal o recreador de su propia obra: «Releo lo que he escrito y ad-

---

(36) «On distinguera donc ici deux types de récits: l'un à narrateur absent de l'histoire qu'il raconte (exemple: Homère dans *l'Iliade*, ou Flaubert dans *l'Éducation sentimentale)*, l'autre à narrateur présent comme personnage dans l'histoire qu'il raconte (exemple: *Gil Blas*, ou *Wuthering Heights)*. Je nomme le premier type, pour des raisons évidentes, *hétérodiégétique*, et le second *homodiégétique*», G. Genette: *Figures*, III, París, Seuil, 1972, página 252.

(37) «La altura de la exigencia metafísica, la honradez con la cual él mismo se viene haciendo sustancia de sus propios libros son elementos que requieren un nuevo tipo de lector: un lector que busque los recíprocos efectos entre la constitución de un sentido y la realidad de la propia conciencia, un lector que no se contente con el mero proceso unidimensional que produce proyecciones guiadas por el *habitus*», G. Siebenmann: *Ob. cit.*, página 301. Sobre la confusa y contradictoria postura de Sábato en relación a la dictadura fascista en Argentina, véase el trabajo de Mauricio Ciechanover, «Ernesto Sábato y sus fantasmas cómplices», *Plural*, 63, 1977, pp. 71-77.

vierto....» [300]. Sábato delega su función de narratario a distintos personajes, como ese «querido remoto muchacho» [121] que le pide consejos sobre literatura. Sábato, personaje, es el destinatario de las cuatro comunicaciones de Jorge Ledesma [113-116/182-183/377-378/457-458], así como de las cartas del doctor Schnitzler [355-356]. Narratario principal es igualmente Bruno, a quien Sábato se dirige en muchas ocasiones [70 y ss., 83, 134, etc.]. Narratarios secundarios serían Silvia [274 y ss.], Marcelo [252 y ss.], etc. Este constante juego de narratarios es decisivo para ampliar el campo de la referencia ideológica, mediante la confrontación de diversas y contradictorias opiniones.

Como receptor fundamental podría ser considerado el autor real, contándose su vida como superviviente de una catástrofe de la que quiere dejar testimonio.

La compleja estructura de *Abaddón* se deriva de la necesidad de captar la riqueza de significados de la realidad humana, es decir, de las contradicciones del individuo y del medio social. Obra, pues, que podría ser categorizada como polifónica en virtud de la elaboración narrativa de ideologías antitéticas, así como múltiples aspectos de la inagotable y siempre cambiable realidad. Con la iluminación final de la conciencia de Bruno, ante la tumba del visionario Sábato, culmina la búsqueda humanística de un idealista frustrado que, ante un caótico mundo, donde el futuro ha sido invalidado, nos propone la reivindicación del hombre como fin. *Abaddón* representa uno de los más angustiosos documentos novelísticos del siglo XX realizado por un lúcido y visionario testigo de los terrores de nuestro tiempo: «Pero quedan los otros, los pocos que cuentan, los que obedecen a la oscura condena de testimoniar su drama, su perplejidad en un universo angustioso, sus esperanzas en medio del horror, la guerra o la soledad. Son los grandes testigos de su tiempo, muchachos. Son seres que no escriben con facilidad, sino con desgarramiento. Hombres que un poco sueñan el sueño colectivo, expresando no sólo sus ansiedades personales sino las de la humanidad entera... Esos sueños pueden incluso ser espantosos, como en un Lautréamont o un Sade. Pero son sagrados. Y sirven porque son espantosos» [203].

JOSE ORTEGA

CA 230
Universidad de Wisconsin-Parkside
KENOSHA WIS 53140
ESTADOS UNIDOS

SABATO: SINTESIS ENTRE LA GEOMETRIA Y LA SELVA

Leer a Sábato es, en cualquier caso, una empresa apasionante. Resulta difícil evitar el intentar condensar en un puñado de frases la impresión primera que un hombre como él (Sábato es más hombre que autor) deja en su lector, y yo, por supuesto, no he sabido oponerme a la tentación de hacerlo. Es por eso que quiero empezar estos folios intentando una introducción a Ernesto Sábato, una introducción dictada por el corazón. Posteriormente intentaré también discutir a Sábato una visión específica que él tiene sobre la mujer en un libro suyo fundamental, pienso, para comprenderle: *Heteredoxias.*

UN AMANTE DEL HOMBRE

Humanista radical, anarquista, nihilista, reaccionario, contradictorio, caótico, disperso, vitalista, agónico, sarcástico, existencialista, grandilocuente, rabioso, apasionado, todos estos y más adjetivos se han vertido desde hace treinta años sobre la obra literaria de un solo hombre, sobre Ernesto Sábato, algo que nos resume una idea fundamental a la hora de enfrentarnos con su personaje y su obra, con su forma privada de exorcisar y con su vida: la idea de que lo que dice Sábato, lo que piensa y lo que escribe, no nos puede dejar nunca indiferentes.

En una entrevista reciente, Sábato afirmaba que la razón no sirve para explicar casi nada, fuera del Teorema de Pitágoras y cosas así. A mí lo que más me ha impresionado siempre de este hombre es su afán, su amor desmesurado por lo irracional, por las fuerzas desmedidas, naturales y antinaturales que nos gobiernan o nos destrozan, y por su encendida defensa de ellas; me maravilla aún más sabiendo lo mucho que Sábato debe a su inicial vocación y preparación científica.

Utópico desalmado, como todos los utópicos que sólo nos dejan entrever una parcelita de su maravillosa irrealidad, ha sabido Sábato grapar en sus obras al hombre concreto, abandonado al caos y raramen-

te salvado siquiera por el amor. Espiritualmente desesperado, llega a la novela, a escribir, por una necesidad de salvarse de sí mismo, y hemos de agradecerle vivamente que esa afanosa necesidad no se haya permutado luego en vocaciones mesiánicas: su literatura expone los problemas, plantea las hipótesis, pero evita ofrecer las soluciones.

Aplastado siempre por el insufrible peso de sus fantasmas, toda la obra de Sábato me recuerda a todas las películas de Luis Buñuel, ambas cosas son un desfile, desde una mirada airada, asustada y compasiva, de espectros viejos y nuevos, anclados desde siempre, desde antes de nacer, en el corazón, y otros recién llegados.

El autor, al escribirlos y describirlos, intenta librarse de ellos, sabiendo incluso de antemano que el intento será perfectamente inútil, por mero espíritu de supervivencia. Llega a parecerme incluso como si Sábato no supiera nunca con certeza quiénes y cómo son los espectros que le nutren, e intentara descubrirlos a la desesperada, entre la fragosidad de sus propias palabras. Así la obra resulta una búsqueda perenne y también un goteo continuo y desolador de prejuicios, miserias y felicidades de las que parece preciso defenderse.

Hasta tal punto llega esta obsesión en Sábato que en *Abaddón, el Exterminador* él mismo se retrata, en algo que es más que un mero intento autobiográfico. Es él, él mismo, su peor y más reconocido fantasma, y allí se desnuda e intenta derrotarse, en medio de un tierno, patético grito.

Y todo este proceso convulsivo, Sábato lo arroja a las cuartillas utilizando un tono así simbólico y desgarrado no obstante, emocionado y esencial, hocicando siempre entre las brumas de lo inteligible. Esta necesidad de hablar así lo es por su honradez a ultranza: Ernesto Sábato pinta al mundo y sus cosas como las ve, escribe sobre los hombres que siente y se remueven en ese mundo y sus cosas. Nada se detiene, nunca, y sus palabras toman impulso y lanzan a los personajes a un vitalismo, a un no-poder-dejar-de-hacer, casi desesperado, torturante, tal vez también gratificante. Un tumulto no obstante que él siempre trata con un puntilloso rigor de maestro de escuela, intentando sintetizar la geometría y la selva.

Amante del hombre, en especial de aquellos que él supone habitantes del «margen de la página», que viene a ser a su juicio la página toda, Sábato aboga, siempre ruidosamente, por una revolución total que sitúe a la especie en una revaloración de su unidad primigenia. Una revolución, como él dice, que no puede ser sino romántica. En ella sitúa los puntos de partida para el futuro de la Humanidad. Absolutamente consciente de que todo esto que vivimos, todo este relleno de catafalcos no conduce más que a la nada o a algo peor que la

nada, Sábato exige que todos nos demos cuenta de que lo más importante, lo primero, lo esencial, es la consideración de nuestra individualidad y del hecho individual de todos los demás. En ello, pienso, sitúa nuestro autor todas sus esperanzas en el hombre.

También Ernesto Sábato ha comprendido como pocos el valor de las palabras, la fuerza del lenguaje. Empeñado en una lucha que acabará cuando se muera con las palabras, tiene el valor de romper casi todo lo que escribe, enamorado de la sencillez, de la simplicidad, no puede no obstante hacer otra cosa que romper a hablar con desmesura. La soledad, Dios, la lengua, la historia, la mujer, el amor... son sus temas, son sus materiales.

Hemos aprendido de Sábato. Supongo que hace falta haber llegado a su edad, a su conocimiento profundo de las cosas, a su profunda humilde sabiduría, a su capacidad de amor por el hombre y por todo lo que este acaricia, para conocer dos verdades, por ejemplo dos verdades, que para él son fundamentales: una, que no se puede negar taxativamente la existencia de Dios, otra, que la Historia es, finalmente, un campo de batalla donde pelean dos viejos conocidos, inevitablemente necesitados de su mutua complementariedad y eternamente enemigos: el Bien y el Mal. ¡Sábato te llega a convencer de la inteligencia del Maniqueísmo!

Termino ya con esta introducción, pero antes quiero tocar, siquiera brevemente, un tema que a Sábato le duele desmesuradamente y que pienso es central en su obra y su vida: la soledad.

Quizá Sábato ha combatido siempre la soledad ahogándola en palabras, ocultándola tras palabras, pero ella, humildemente, rencorosamente, no se deja atrapar ni tapar, y siempre asoma su jeta descolorida en todas las obras de Sábato. Sabe nuestro autor que a esa omnipresente, a la que él ha llamado también subjetividad total, sólo es posible derrotarla con un ataque combinado de tres guerreros: la emoción, el amor y el arte, tres cualidades propias de la mujer pero que también posee el hombre. Así, del amor, forma mágica que él dice. y casi perfecta, de comunicación, nace la huida hacia adelante de la soledad. Se debate Sábato siempre en intentos desesperados para comprender la soledad, para aprehenderla y por último derrotarle. Lo procura todo, sí, Se acerca y rechaza la mujer —el amor—, y dice, citando a Baudelaire, que ella es, al tiempo, pecado e infierno. Siendo Castel, el protagonista de *El túnel*, ese agotado solitario asesina a la que ama para poseerla, comprendiendo demasiado tarde que la muerte del ser amado es el fin de toda posibilidad de recibir amor, ya que para que los sentimientos del hombre se desarrollen es preciso que

estos subsistan en la contemplación directa de quien los provoca, de otro modo no es posible. Empeñado, pues, en la lucha, una y otra vez acecha a su enemiga la soledad, la rodea, se busca métodos para encelarla y traerla a su terreno, la golpea con furia, trata de ignorarla, de pervertirla, de convencerla y todo es inútil, y aunque Sábato sabe que la emoción, el amor y el arte son los medios para derrotarla nunca los emplea a fondo y la soledad renace victoriosa una vez y otra.

Quiero terminar esta muy breve introducción rindiéndome a la tentación de transcribir una frase suya, desalentadora, que podría situarse en la base de todo su pensamiento. Aparece en *Heterodoxia* y dice así: «Somos como esos presos a perpetuidad que construyen barquitos dentro de una botella, o lapiceros de colores.»

LA MUJER EN «HETERODOXIA»

Es *Heterodoxia* un poderoso conjunto de pensamientos escasamente ordenados en algo que parece como la agenda del escritor, donde éste apunta brevemente ideas que se le ocurren, frases, sobre temas que le preocupan, que le satisfacen o que simplemente desea utilizar desarrollándose en otra ocasión. Y no obstante, *Heterodoxia* es, pienso, su libro de ensayo más interesante y en el que mejor se trasluce su personalidad, su pensamiento y su ideología. Trata en él un puñado de temas: la filosofía, la novela, la estética, Dios, la Historia, el lenguaje, el estilo, la creación, el Sistema... sus temas básicos de siempre. Pero trata de una forma especial el tema del hombre y la mujer, más concretamente, el problema de intentar definir algo que él reconoce tan indefinible como es el alma femenina.

Las páginas que vienen ahora son precisamente una discusión abierta sobre la imagen que Sábato tiene de la mujer en *Heterodoxia*. Una imagen con la que personalmente estoy en desacuerdo, un desacuerdo que intentaré expresar guiándome por las opiniones que Sábato expone en su libro.

La igualdad entre los sexos

Comienza el libro con una acusación de Sábato al siglo XIX, aquel siglo cándido según su propia definición, de habernos traído la errónea idea de que el hombre y la mujer son iguales. Esta acusación, así expresada, parece indudablemente machista. Pero el autor va más allá al aclararnos que las diferencias entre el hombre y la mujer, que existen, valorizan a esta última, algo con lo que tengo que estar de acuerdo. De lo que huye fundamentalmente Sábato al decir esto es de

la cosificación sexual, de la antiindividualidad. No hay teoría feminista más radical que la que asegura que el hombre y la mujer no son iguales, que existen más diferencias entre los dos sexos que las biológicas, diferencias que en cualquier caso sólo pueden ser correctamente conocidas y valoradas en toda su amplitud por otras mujeres.

Pero donde yo pienso que yerra Sábato es cuando procede, a lo largo de su libro, a enumerar esas características diferenciales del sexo femenino, características propias de la mujer, y no me vale que Sábato afirme el hecho de que el ser humano posee tanto características femeninas como masculinas cuando afirma también que existen defectos, virtudes y actitudes femeninas, propias de las mujeres, por tanto, mucho menos cuando esas características que él define pesan a la mujer enormemente y desde siempre, pues están basadas en la comodidad del macho, en su necesidad de establecer jerarquías y en su seguridad de ser superior. Además esas características son las que generalmente le son aplicadas a la mujer... por el hombre.

Coexistencia de lo femenino y lo masculino

Dice Sábato: Femenino-Masculino; los dos principios coexisten en el ser humano. Esto es indudablemente cierto. Lo que no lo es tanto es la cura en salud que nuestro autor se hace cuando otorga la posibilidad de que características propias de cada sexo existan también en el otro. Esto no es lo mismo que coexistir. Así vemos que lo que Sábato hace es dotar a la mujer de características propias y al hombre de características igualmente específicas a su sexo, las reúne luego en cada ser humano y afirma después la coexistencia de valores de cada sexo en cada persona. Veamos, pues, cuáles son esas características que nuestro autor adjudica a las mujeres y discutámoslas, si podemos.

El hombre y la mujer no son iguales.

Completamente de acuerdo, no son iguales. Tampoco se puede decir que un sexo sea superior a otro. Ni tampoco que las diferencias se limitan a lo biológico. Pero tampoco se puede afirmar que existen características propias de la mujer radicalmente opuestas a otras propias de los hombres que sitúan a ésta, ya lo veremos, como una especie de ectoplasma viscoso, puro sexo, inamovible y eterno. Eso es peor pienso yo, más peligroso, que afirmar la igualdad entre hombre y mujer.

Los caracteres Hombres y Mujer arquetípicos rigen de alguna manera los caracteres de los hombres y las mujeres reales.

Estoy convencido de que no existen caracteres arquetípicos en el Hombre y la Mujer. Y aun el hecho de que existieran, estos serían

de muy distinto pelaje de lo que supone Sábato. Suponer en el sexo femenino y masculino una serie de condicionantes implícitos que contribuyen a definir sus características como hombres y mujeres reales es bastante masificador, está bastante en desacuerdo con la importancia que Sábato da a la invidualidad.

La mujer no es sólo indiferente a la abstracción, sino que incluso le repugna.

Sábato apuntala su afirmación con el hecho de que no hay apenas en la historia mujeres filósofas. Esto no tiene nada de extraño si tenemos en cuenta que, en comparación con el hombre, apenas hay mujeres médicos, ingenieros, historiadores, pintores, o toreros. La mujer jamás ha tenido en toda la historia de la Humanidad la posibilidad de acceder a la cultura con la facilidad (relativa también, pero infinitamente superior) que el hombre, con lo que el hecho de que no haya en la Historia apenas mujeres filósofas no quiere decir nada. ¿Que la mujer no tiene una actitud positiva hacia la abstracción? De nuevo comprobamos cómo la mujer, obligada a ejecutar un papel pasivo, aferrado a circunstancias concretas (parir, dar de comer a los hijos, la casa, la tierra) difícilmente ha tenido tiempo siquiera de intentar la abstracción. Ahora, que dicen que las cosas van cambiando, comprobamos que la mujer sí tiene una actitud hacia la filosofía, las facultades de letras están llenas de mujeres, mucho más que de hombres.

La mujer es ilógica e irrealista (contrariamente al hombre), pero se adhiere a su insensatez con furia realista y conservadora (...). La mujer va de lo descabellado a la realidad, centrípetamente.

Esta afirmación, además de manida e injusta, ha servido secularmente al hombre para someter a la mujer en base a la inconsciencia de esta última. Puesto que la mujer vive en un mundo de irrealidades (es tan absurda que incluso se aferra desesperadamente a ellas) debe ser el hombre, racional y directo, el que decida, el que gobierne, el que cuente. No se le puede dejar, evidentemente, a la mujer, que acceda a puestos de responsabilidad, pues de inmediato se perderá en las nubes y aplicará medidas ilógicas e irreales a hechos que precisan concreción. Se amarrará a sus errores además. Afirmar esto de la mujer es tan peligroso a mi juicio como asegurar la existencia de clases, castas, etnias o razas que no poseen la suficiente capacidad de juicio como para dirigir.

La mujer se mueve mejor en el mundo de lo concreto, de las ideas impuras, de lo irracional, de lo intuitivo.

Es lo de siempre, la mujer es intuitiva (es tanto como decir que su intuición suple a su inteligencia), instintiva. Como el hombre, que es lógico, pretende aplicar su lógica a un mundo que no lo es, yerra al

intentar resolver los problemas de la vida. La mujer, como es ilógica, acierta en cambio. Pero está claro que ni unos ni otros acertamos nunca, si no la felicidad sería un hecho, y no lo es. La mujer no es más intuitiva, ni más irracional, ni se mueve más en el mundo de las ideas impuras que el hombre, ninguno de los dos posee la suficiente intuición/inteligencia como para acertar a combatir del todo la soledad, la masificación, la injusticia o el desamor. Además no se puede afirmar que la mujer se mueve mejor en el mundo de lo concreto y a la vez es irracional: eso me suena a una simple contradicción.

La mujer confía en lo irracional, en lo mágico, y por eso difícilmente pierde la fe, porque nunca el mundo puede rebelársele más absurdo de lo que a primera vista parece.

Esto, que desde luego es muy hermoso, supone en la mujer un poder que ésta no tiene, un poder que de poseer alguien, éste sólo podría ser Dios, y es el de comprender intuitivamente el mundo. El que la mujer confíe en lo irracional y lo mágico, confianza que está al parecer sobre otras cosas, puede hacernos resbalar peligrosamente hacia la creencia de que esto es así porque la mujer es irracional, y en cualquier caso ésta no confía más en la magia, en los poderes sobrenaturales y en otro plano de lo humano que cualquier hombre.

La mujer es la inventora de casi todas las artes útiles. La industria es esencialmente femenina, pero sólo mientras se mantiene a escala doméstica.

De acuerdo con Sábato en su afirmación primera que él toma de Otis Mason. Ciertamente la mujer es la inventora de casi todas las industrias útiles en su primer estadio, pero no ciertamente porque a la mujer le apasionara especialmente ese trabajo ni porque poseyera unas cualidades especiales para inventar la cerámica, la industria, la ganadería, la medicina, etc., sino porque, no estando físicamente preparada para cazar, como su compañero masculino, y sobre todo viéndose obligada a cuidar a su prole en el hábitat, no tenía más remedio que dedicarse a «inventar». Pero eso nació de esa primaria y elemental forma de división del trabajo, y repito, no porque la mujer, por el hecho de serlo, estuviera predispuesta a descubrir la industria. Visto lo que llevamos visto era lógico suponer que Sábato no permite al sexo femenino ocupar un puesto en la cadena industrial ya desarrollada, y así dice que cuando el comercio y la industria crecen y se abstractan «dejan de ser empresas de mujeres, a no ser que éstas, como sucede en el mundo contemporáneo, tiendan a masculinizarse». Esto es a todas luces injusto. Primero porque existen mujeres empresarios nada masculinizadas en el mundo de la empresa (un ghetto tradicionalmente de hombres), y porque cada vez más mujeres, merced a la mejora de

la igualdad de oportunidades, acceden a ese mundo; si no lo han hecho hasta ahora ha sido por lo de siempre: pura y simple discriminación.

A la mujer, lo que de verdad le apasiona es la conservación de la especie.

Eso es sólo cierto hasta cierto punto. La maternidad es una cuestión de vocación, algo que muchas mujeres no poseen, algo que desde luego no se tiene por el hecho de ser mujer. Conservar la especie, es decir, parir, cada vez es menos objeto primordial de la mujer, cada vez es menos objetivo último, especialmente entre las clases sociales que más posibilidades tienen de acceder a una cultura. Sábato está claro que no conoce, por otra parte, el altísimo grado de abortos que se producen todos los años en el mundo. Ultimamente parece que hay una corriente entre las mujeres (insisto en el hecho de que este fenómeno se produce especialmente en una serie de clases sociales concretas) de tener uno o dos hijos nada más. Si a la mujer le apasionara conservar la especie, todas las familias serían numerosas. Al hombre le apasiona tanto o tan poco como a la mujer conservar la especie, no creo tampoco que en este caso exista una diferencia tan radical entre los dos sexos como imagina Ernesto Sábato.

(...) la característica del hombre es su amor a la cosidad, a las cosas en abstracto. (...). El amor concreto de la mujer a los seres que la rodean se proyecta a las cosas inanimadas que de algún modo están en contacto con ellas.

El hombre no ama las cosas, ama a las personas, igual que la mujer. Amar a las cosas en abstracto es algo inverosímilmente vacío, en cualquier caso se ama a las cosas porque representan valores eternos y dignos de ser amados: la justicia, la libertad, el amor. Pero esta desde luego es una circunstancia que se da por igual en ambos sexos, como también se da por igual el hecho de que se amen las cosas concretas que ama el ser amado. Si la mujer ama la pipa de su marido, el marido, por su amor a su mujer, ama su secador de pelo, y la mujer, por amor a su hombre, ama el vaso en el que bebe. Suponer otra cosa, suponer que la mujer ama concretamente a los seres que la rodean proyectándolos a las cosas inanimadas que están en contacto con ellos dice muy poco de la capacidad de amar y del modo de amar de la mujer, una capacidad inmensa, tan inmensa como la del hombre, o tan desértica como la de éste, según cada individuo.

Cuando se trata de mujeres, buscad al hombre.

Consecuencia a la que llega Sábato después de obsequiarnos con una reflexión de un imbécil llamado Weininger, que sostenía que la mujer no tiene alma. Dice nuestro autor que las opiniones de la mujer son las de su marido o las de su amante, algo que en muchas ocasio-

nes, desgraciadamente yo no puedo negarlo, es cierto. Pero es cierto simplemente porque a la mujer se la ha educado siempre y, desde que comienza a andar, en la superioridad del macho: otorgándole un tipo de juguetes «femeninos», negándole la posibilidad de dedicarse a actividades «masculinas» y preparándola en fin para que ejerza un papel de madre, productora y educanda de hijos y contentadora de su marido/amo. Así es lógico que la mujer, reprimida toda su vida y desde antes de nacer, no sea capaz de opinar distinto que su marido. Pero cuando la mujer vive en un ambiente familiar mínimamente abierto, cuando respira una situación donde la libertad es algo más que una palabra, o simplemente cuando a pesar de todo se hace consciente de su cualidad de ser humano, entonces deja de opinar al igual que su padre, su marido, su hermano o su amante, para opinar como ella misma. Es todo, como siempre, un problema de educación.

Detrás de muchos grandes hombres hubo una mujer.

Dice esto Sábato achacando a Weininger el que, en su libro/insulto sobre la mujer, no recuerde este hecho: detrás de cada hombre hay siempre una gran mujer. Y nos recuerda a las personas de San Agustín, San Francisco, Goethe, Napoleón, entre otros. No se le ocurre a nuestro autor que esas mujeres pudieran ser grandes por sí mismas, sin necesidad de situarse detrás de esos hombres superiores. En cualquier caso me parece a mí mayor el mérito de Santa Mónica, esa mujer de fe prodigiosa, que el de San Agustín, ella debió rezar mucho para influir en la conversión del crápula de su hijo, y él sólo debió dejarse llevar.

La mujer es un objeto sutil y complejo.

El mecanismo de encendido de motor de un carro de combate A-MX30 es también sutil y complejo. La mujer, debo decirlo, no es un objeto, sino una persona; lo de objeto no me vale ni como metáfora ni como leve ironía. No es más sutil que el cerebro de cualquier hombre, aunque no cabe duda de que Einstein debía tener una personalidad más sutil que la de mi portera, también es cierto probablemente que madame Curie era más sofisticada que el vendedor de periódicos de mi calle. Dice que es complejo. Ciertamente lo que es complejo es el ser humano, independientemente de su sexo, pero la mujer no es «tan compleja», eso es subterfugio que se utiliza cuando se trata de justificar actitudes de la mujer incomprensibles para el hombre y, sin embargo, meridianamente claras para ella misma y para otras mujeres.

Citando a Baudelaire: «La mujer es el pecado y el infierno.»

Yo no conozco de verdad la vida amorosa de Baudelaire ni quiero imaginármela. Pero lo que parece claro es que no debió ser un lecho de rosas. La vieja idea judaica de que la mujer es la perdición del

hombre, un ser demoníaco que conduce directamente al hombre —pobre— al infierno y su caldero, se reproduce nítidamente aquí en Baudelaire y en Sábato. Suponer que la mujer es a la vez placer y el castigo del placer es algo digno de ser pergeñado por un reprimido. Tales cosas sólo se perpetran desde el miedo a las consecuencias del amor y de amar. Y seguramente nosotros, para las mujeres reprimidas y acobardadas, también somos pecado e infierno. Una lástima, en cualquier caso.

(...) El artista sería así una combinación de la conciencia y la razón del hombre con la inconsciencia y la intuición de la mujer.

Seguramente el artista es algo más que esa combinación, aunque yo no podría asegurarlo, y desde luego es algo menos. En lo que no estoy de acuerdo es en que sean cualidades masculinas la conciencia y la razón; eso, además de ofrecer una imagen poco digna de nuestro sexo (el hombre también es irreal, espiritual, mágico, irracional, paradójico) presupone que nosotros tenemos usufructuada la razón, con lo cual caemos de nuevo en la injusta acusación que Sábato hace a la mujer de ser no-racional.

Por otro lado, no me parece que la mujer sea ni inconsciente ni más intuitiva o menos que el hombre. A cada cual lo suyo.

(...) Lo romántico es así, lo femenino, lo irracional, lo ondulado y misterioso. Lo clásico es, en cambio, lo masculino, lo racional, lo rectilíneo, lo explicable.

Nos dice Sábato. No sé en base a qué. El presupone que los románticos tenían una vena femenina en su historial que les compulsaba a escribir en romántico, a ejecutar en romántico, a construir en romántico, así como los clásicos lo hacían en clásico. Esa separación es excesivamente simplista a todas luces, no se puede otorgar un sexo a una forma de arte ni se puede desechar taxativamente el movimiento pendular de la Historia. A lo neoclásico sucedió, por reacción, lo romántico. Pero no había allí una cuestión de sexos, sino de actitudes ante la creación y el arte. De cansancio ante una fórmula y la necesidad vital de derivar a nuevas formas de búsqueda. Y volviendo a lo de siempre, no se puede afirmar que lo femenino sea lo irracional/ondulado y misterioso, ni que lo masculino sea lo racional/rectilíneo y explicable. Todo es una cuestión de gustos: ondulado es el Partenón, firmes los poemas de Lord Byron.

Cuando el acto carnal termina para el hombre, para la hembra comienza. En cierto modo la mujer es todo sexo (...) Eros es el principio supremo de la mujer, en el hombre es Logos. La mujer lo «psicologiza» todo, lo vuelve al seno materno, las ideas puras no tienen sentido para la mujer.

Sábato afirma que para la hembra comienza el acto sexual cuando termina el del hombre, porque piensa que el sexo masculino es algo externo a él, que está hacia fuera, mientras que en la mujer es interno. No sé si esto es cierto, aunque me parece que nuestro autor exagera un poco en encontrar similitudes entre el hecho fisiológico de un pene que sale (las más de las veces cuelga), y una concepción del sexo masculino como algo rectilíneo, duro, centrífugo. Yo, francamente, no me atrevería a asegurar que el hombre controle tanto su acto sexual que pueda terminarlo; creo que las más de las veces el hombre tiene perennemente presente el hecho sexual, tanto o más que la mujer. En cuanto a ésta, si es una mujer que piensa que su función esencial no es la de procrear previa gestación (hay muchas mujeres que piensan eso), no veo por qué va a comenzar su función sexual cuando termina la del macho, pueden terminar al mismo tiempo y puede la mujer inmediatamente dedicarse a dominar, a dirigir, a crear, rectilíneamente, hacia fuera; no tiene por qué dedicarse a pensar, acurrucada como un gatito, en cómo se llamará su próximo hijo. Que en la mujer el principio básico sea el amor (Eros) y en el hombre la razón (Logos) es algo que cualquier machista cerril (Sábato, perdón) puede pensar, y algo que está bastante lejos de la verdad. La mujer se mueve a impulsos del amor aproximadamente igual que el hombre, y también sabe ser racional, calculadora e inmensamente fría.

Las virtudes de la mujer son su altruismo por la especie, su capacidad de sacrificio personal por los hijos y los hombres bajo su cuidado. Por eso mismo su mundo es concreto y pequeño, personal y vital. Pero de ahí a las pequeñeces, y lo que es peor, a la pequeñez, hay un paso; y al egoísmo de hormiga, al comadreo, al chismorreo pequeño, a los celos viscerales. El hombre, en cambio también se equivoca, pero al menos se equivoca haciendo una guerra mundial o un sistema filosófico.

Parece como si Sábato, en principio, que una guerra mundial, con una cierta cantidad de millones de muertos, o una teoría filosófica (la superioridad de unas razas sobre otras, por ejemplo), fuera menos peligrosa, más inocua que los chismorreos de unas vecinas sobre otras o los celos de una mujer sobre su marido, o como si esa guerra o esa teoría fueran más nobles (¿por masculinas, quizá?) que el egoísmo de la mujer que todo lo deposita en la caja de ahorros para asegurarse la vejez. Sábato peca de sentido de la proporción en este caso. Pero es que además nuestro autor piensa que la pequeñez, el egoísmo de la hormiga, el comadreo, el chismorreo, los celos, fueran defectos propios de mujeres, cuando varios cientos de miles de hom-

bres los poseen por igual en cada país, barnizados, eso sí, por intereses «superiores», por «motivos de trabajo» o por otros motivos igualmente fútiles.

Nos dice también Sábato cuáles son las virtudes de la mujer. Tema peliagudo ése, tema en el que no me atrevería a meterme. No obstante, decir que la principal virtud de la mujer es su capacidad de sacrificio por su prole y su marido es decir lo de siempre. La mujer puede optar, así sea, por otros sacrificios, y el hombre, ojalá, también puede optar por ése.

En la mujer se entra, todo converge hacia ella, hacia su misterioso interior pasivo y terrestre. En condiciones normales, el tiempo vivo de la mujer tendría que estar ocupado por el sexo y sus consecuencias. El hombre se trasciende conscientemente, mientras que la mujer se encierra en su inmanencia.

Sábato se empeña en descubrirnos el hecho de que el hombre, en todas sus acciones vitales, tiende hacia fuera, trata de ir más allá de sí mismo, de trascenderse. Desde un punto de vista intelectual esto podría parecer cierto, pero desde un punto de vista social parece claro que el hombre, el macho, es un ser (coaccionado por circunstancias externas a él, quizá), que tiende a la masificación, a ocultar su individualidad o a derretirla en la alienación. A la mujer le pasa otro tanto, contando además con el *handicap* de su sexo, que le resta posibilidades de intentar salir. Sábato asocia una y otra vez a la mujer con el hecho místico de Gea, la Tierra, productora de hijos, seno que recibe la simiente, etc. Pero obviar a la mujer a ese exclusivo papel (de puro sexo, de ser pasivo) es horroroso para ella, ya que lo único que tal papel le dona es estar esclavizada.

El hombre tiende al dinamismo, la mujer al estatismo. La mujer es espacial, el hombre temporal.

¿Qué oscuro miedo nos sacudirá a nosotros, los hombres, cuando tratamos por todos los medios de evitar que la mujer se mueva? ¿Miedo tal vez a perder el papel preponderante? El suponer que el sexo femenino es, de *per se,* estático, espacial, supone también admitir que el sexo masculino (que es, según Sábato, todo lo contrario, es decir, dinámico y temporal), que el sexo-que-actúa está por encima, tiene más posibilidades de desarrollarse y de dominar, supera al sexo-que-permanece. Y decir esto es peligroso. No hay ningún arquetipo de mujer que suponga en ésta la inmovilidad, y la imagen «seno de la tierra», «ser que contiene», no pasa de ser una simbología freudiana. La mujer puede tener, individual y colectivamente considerada, la misma mente «acerada» que el hombre, su misma capacidad de

entusiasmo, su misma fe en el futuro y su misma necesidad de que las cosas cambien, vayan hacia adelante, por tanto.

La mujer encuentra la inmortalidad en su hijo, que es la prolongación de su cuerpo y de su alma, y por eso el sexo tiene para la mujer una trascendencia metafísica que no tiene para el hombre.

Es más habitual, lo creo intuitivamente aunque no creo que se pueda demostrar científicamente, pero tampoco lo contrario, que es el padre el que ve en su hijo sobre todo si éste es varón, una prolongación de sí mismo, y pone en su hijo las esperanzas de que sea lo que él no pudo ser. Además, el hombre no religioso, el que no cree en una vida después de ésta, debe situar aún con más claridad esa necesidad íntima de inmortalidad en sus obras, una de las cuales pueden ser sus hijos. Esto puede darse igual en la madre. Pero, en cualquier caso, afirmar de nuevo que la mujer es ser, casi decir que la mujer es algo porque se trasciende en sus hijos es de nuevo reducir ese sexo al hecho de la maternidad, cuando las mujeres mínimamente concienciadas están cansadas de pregonar que la maternidad es una más, importante pero una más, de sus posibles actividades. Es una invocación que Sábato ignora en su definición de lo que es la mujer.

La mujer, subyugada durante varios siglos, humillada, postergada, resentida, se ha querido sublevar mediante los movimientos feministas, sin advertir que de ese modo hacía una concesión más, siniestra y paradójica, a esta civilización de machos. Porque, ¿qué es el feminismo sino masculinismo?

Sábato no es tan ingenuo, evidentemente, como para no ser consciente de la existencia de esa postergación secular. Pero afirmar que el feminismo, que es, junto al movimiento ecologista, uno de los modos revolucionarios más puros, más auténticos y vitales del mundo moderno, no es sino una concesión a la civilización machista, es pienso yo, de una triste miopía. El feminismo ha hecho más por la liberación de la mujer que ninguna otra cosa en toda la historia de la humanidad, y ya sólo por eso es sumamente respetable. Pero además, el feminismo es educativo, una forma no-violenta (salvo en casos sumamente radicalizados) de convencer, primero a las mujeres más alienadas en su papel (las que prefiere Sábato), y luego a los hombres, que las mujeres también son seres humanos, algo que ha estado en duda, seriamente en duda, durante diecinueve siglos. Podría seguir enumerando virtudes de ese movimiento hasta cansar al lector, e incluso podría enumerar algunos defectos, pero creo que con lo ya dicho es suficiente para demostrar que Sábato ha incurrido en el clásico tópico del feminismo como una forma de liberación con efecto

boomerang y en el aún más tópico de suponer a las feministas machistas.

En el matrimonio medieval, la mujer era la sierva del hombre, pero en realidad el centro del mundo. En el matrimonio contemporáneo, la mujer, bajo las apariencias de su liberación, está verdaderamente esclavizada a la condición viril. La civilización moderna masculiniza a la mujer (...) falsificando la esencia de su ser.

Ser el centro del mundo en la Edad Media es un concepto que no comprendo, aunque Sábato se refiere aquí una vez más al hecho de colocar a la mujer en un casillero donde ésta cumplía fielmente sus roles tradicionales. Como actualmente ésta comienza a desechar aquellos papeles y a adjudicarse otros nuevos (y no por influjo de una forma nueva de sociedad, sino por una paulatina concienciación de la mujer), ya Sábato imagina una masculinización de la mujer, como si ésta se apropiara de funciones tradicionalmente masculinas (que es lo que hace entre otras cosas, y añadiré que hace muy bien). En esa virilización moderna de la mujer a la que se refiere Sábato, nuestro autor sitúa el origen de diversos males apocalípticos: falsificación de la esencia del ser de la mujer, desequilibrio de la vida erótica, neurosis colectiva, crisis del matrimonio. No hace falta seguir, cualquier lector puede sacar las conclusiones, que son evidentes.

Termino ya esta breve crítica a la visión sabatiana de la mujer en su libro *Heterodoxia*. Es una visión que, más o menos aguachirlada, se observa a lo largo de toda la producción de nuestro autor, y es una visión dicididamente machista, un tanto estrecha y tradicional, y, como hemos visto, muy tópica, nada heterodoxa. Sábato cree que el sexo femenino, al que aún concede el privilegio de que varias de sus características pueda poseerlas el hombre (los románticos, hombres, eran seres muy femeninos según su propia definición, si no no podrían haber sido románticos). Toda esta amalgama de atributos que Ernesto Sábato concede a la mujer son los que de siempre el hombre, creído de su condición de sexo superior, le ha concedido, desde el comienzo de la historia: la mujer es ilógica, irrealista, conservadora, irracional, intuitiva, maternal, sexo, estática, señora del mundo a través o detrás del hombre... toda una definición, en fin, que sirve para que el macho mantenga su situación privilegiada y, en el caso de la última aseveración, para curarse su mala conciencia.

ARMANDO SOTO DE OZAETA

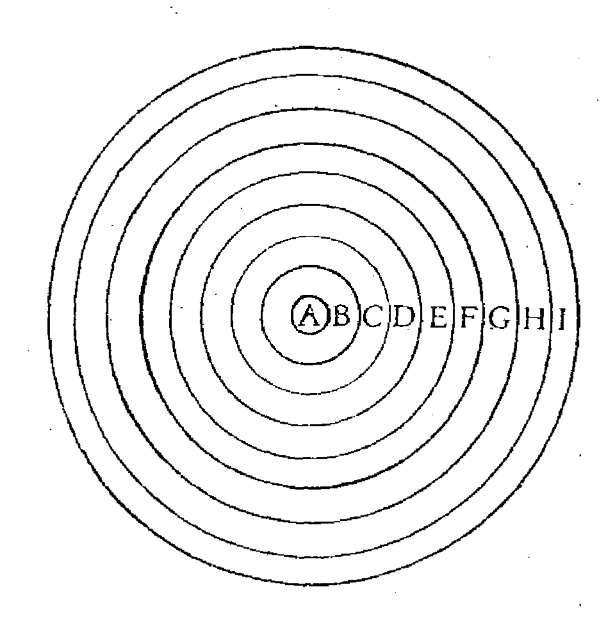
Maudes, núm. 8, 4.º izqda.
MADRID-3

FUNCION DE LOS MODELOS CULTURALES EN LA NOVELISTICA DE SABATO

Ernesto Sábato crea un corpus novelístico complejo, multiaccional, intencionadamente analítico. Se basa en las estructuras socioeconómicas argentinas y en las experiencias adquiridas en la investigación científica y la formación intelectual. Media docena de modelos culturales funcionan en su obra, influyen en su multiforme visión del mundo; transforman la realidad, los comportamientos humanos; moldean la conflictividad de los procesos agenciales. En cierta medida, las fabulaciones inventadas por el escritor argentino no pueden ser reinventadas por el lector sin conocer estos modelos.

Sábato, como todos los autores, está en el centro de su producción literaria; su obra está condicionada por factores sincrónicos y diacrónicos. Debemos tener en cuenta, en primer lugar, su nacimiento en el ámbito rural de Rojas, provincia de Buenos Aires, en 1911, y los estudios en La Plata (1924-1937), en el colegio nacional y en la Facultad de Ciencias Físico-Matemáticas. La dedicación exclusiva a la investigación, en el Instituto de Física platense, y después, en el Laboratorio «Curie», de París, con Irène Joliot, le proporcionan el rigor intelectual y la precisión lingüística, que aprovechará para el cultivo de la literatura. París es, por otro lado, un centro de contacto con la estética surrealista, con André Breton. Al abandono de la ciencia, la dedicación al ensayo y las múltiples experiencias personales condicionan su creación narrativa.

Podemos representar cada uno de estos factores dominantes por las coronas tangenciales de este diagrama, que presionan en forma centrípeta sobre la elaboración novelística:



A: Ernesto Sábato
B: Siglo XX
C: Provincia de Buenos Aires
D: Mesocracia
E: Formación universitaria: investigación científica
F: Acervo cultural europeo
G: Surrealismo
H: Cultura argentina
I: Múltiples experiencias personales

Sábato teoriza sobre la significación de la novela de nuestro tiempo y sintetiza sus preocupaciones cardinales: el «misterio primordial de la propia existencia», el enfrentamiento con «las regiones profundas del subconsciente y del inconsciente», la ilogicidad, la visión del mundo «desde el yo», la «existencia del Otro», el «sentido sagrado del cuerpo», la nueva dimensión «del conocimiento» (1)... Establece, además, una bipolarización entre el artificio de una literatura de entretenimiento, que él llama «gratuita», y la literatura trascendente, «problemática» (2):

Literatura gratuita		*Literatura problemática*
juego	← — — — →	problema
palabras	← — — — →	vida
forma	← — — — →	fondo
acento estético	← — — — →	acento metafísico
indiferencia	← — — — →	preocupación
pompa	← — — — →	desnudez
espíritu cortesano	← — — — →	espíritu combatiente

INFLUENCIA FILOSOFICA

Para aproximarse a la novelística sabatiana es conveniente recordar la sustitución de la ciencia por la literatura. La crisis vocacional comienza en el París de 1938. El mismo escritor confiesa que, «en cuanto levantaba la cabeza de los logaritmos y sinusoides, encontraba el rostro de los hombres» (3). En las relaciones con los surrea-

(1) Sábato, Ernesto: *El escritor y sus fantasmas*, Buenos Aires, Aguilar Argentina, 1963, páginas 81-85.
(2) Id., íd., p. 171.
(3) Prólogo a *Hombres y engranajes*, Buenos Aires, Emecé, 1951.

listas comprende que «su vocación era definitivamente la literatura»; va paulatinamente descubriendo «los contornos del Uno-Mismo en medio de la confusión del Universo». Y en 1943 abandona el Instituto de Física de La Plata, se instala con su familia en Córdoba y escribe su primer libro, *Uno y el universo,* publicado en 1945.

La preocupación por la problemática del hombre impulsa a Sábato a entrar en el campo del humanismo, al análisis de las etapas de la cultura occidental, a interpretar el proceso del pensamiento filosófico. Precisamente, como reacción contra el excesivo cientifismo, la «civilización tecnolátrica», el peligro del «Gran Engranaje», bucea en las distintas formas del pensamiento, para concluir: «La gran literatura de nuestro tiempo es eminentemente metafísica, y sus problemas son los problemas esenciales del hombre y su destino» (4).

Sábato se preocupa, desde sus primeros ensayos, de la influencia de la filosofía en la novela. En el paso de «las abstractas especulaciones hasta los dilemas del ser concreto», las raíces del nuevo sentido de las formas de conocimiento están en el siglo XIX; en el mismo momento histórico «en que la literatura comenzó a hacerse metafísica con Dostoievski, la metafísica comenzó a hacerse literatura con Kierkegaard» (5). La *dostoievskina,* con su desgarramiento y su ambivalencia de sentimientos, influye decisivamente en el novelista argentino, lo mismo que el dramatismo de la soledad y la angustia, planteado por el filósofo danés.

Otra base operativa es la filosofía del hombre concreto, aprovechada por la novela de nuestro siglo. El filósofo alemán Edmundo Husserl acerca sus teorías, basadas en la deducción, a la literatura; convierte su fenomenología en «una disciplina estrictamente descriptiva, opuesta a las cadenas de razonamientos que constituyen el espíritu cortesano. Renuncia a la razón para ir a las *cosas mismas»* (6). Sus mejores discípulos relegan la subjetividad del individuo, para centrar su filosofía en la *persona,* que es síntesis del individuo y la comunidad, mediante un proceso dialéctico, diagramado así por Sábato (7).

RAZON ——→	INSTINTO ——→	PERSONA
objeto	sujeto	comunidad
totalidad	individuo	persona

(4) *Hombres y engranajes,* p. 75.
(5) *El escritor y sus fantasmas,* p. 78.
(6) Id., p. 80.
(7) Id., p. 79.

No podemos olvidar que Sábato desdeña la función específicamente lúdica del escritor; antes que inventor, prefiere ser descubridor. Se decide por la exploración de la condición humana, por introducir en la ficción los misterios metafísicos, por reflejar una civilización occidental en crisis. Un punto de partida es Nietzsche: «El bien y el mal, la muerte, el destino, no son problemas abstractos, sino que están unidos a la suerte del hombre concreto, ese hombre que habita en la realidad y en la ficción» (8). Defiende, por otro lado, la libertad de los personajes, proyectada a la doble libertad de la novela, que cristaliza en el valor ontológico «de escapar a nuestra finitud» y en el valor psicológico de «una evasión de lo cotidiano» (9).

La entusiasta preocupación intelectual de Sábato se manifiesta en las numerosas referencias a los filósofos y a la filosofía en las páginas de la última novela, *Abaddón el exterminador.* Confiesa que su contacto con el pensamiento filosófico se realizó a tumbos, «a través de mis búsquedas personales en la ciencia, en el surrealismo, en la revolución»; se sedimenta, además, como «resultado de mis desgarramientos». Pero también afirma positivamente: «Soy poco más que un escritor que me vengo planteando, desde hace casi treinta años, el problema del hombre» (10).

Por otro lado, se congratula de que la literatura de lsiglo XX se ha convertido en testimonio del conocimiento, «ha adquirido una gran dignidad filosófica y cognoscitiva». La novela ha cambiado radicalmente sus procedimientos de exploración del comportamiento humano. Las bases de renovación están en «la visión de la totalidad sujeto-objeto», el tiempo interior, el buceo en «regiones profundas del subconsciente y del inconsciente», la ilogicidad, el descubrimiento del Otro... (11).

EL AISLAMIENTO EXISTENCIAL DE CASTEL

Personalmente, el escritor argentino se siente atraído por la narración problemática, descubridora, exploradora, de trascendencias metafísicas. Por eso, cuando se decide a escribir novelas, prefiere «los seres y las cosas del descabellado territorio del hombre enloquecido en su soledad», intenta abandonar «el mundo de lo real para internarse en la esquizofrenia» (11), descubre el mundo de pesadilla de

(8) En *Heterodoxia,* Buenos Aires, Emecé, 1953. Cf. la edición en el mismo volumen de *Hombres y engranajes,* Madrid, Alianza Emecé, 1973, p. 191.

(9) Id., p. 190.

(10) *Abaddón el exterminador,* Madrid, Alianza Tres, 1975, p. 202. Primera edición: Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1974.

(11) *Hombres y engranajes,* p. 67.

la angustia. El primer ejemplo es *El túnel*, publicada en 1948, singular ejemplo del aislamiento existencial (12).

El propio Sábato afirma que pensaba escribir un cuento sobre un pintor que se vuelve loco al no poder comunicarse con nadie; pero se siente desbordado por el problema de la incomunicaciónde, por la angustia metafísica encarnada en los sentimientos y las pasiones del protagonista. Por eso, mientras escribe, es arrastrado por ideas confusas, por impulsos inconscientes; se detiene perplejo a juzgar lo que estaba escribiendo, «tan distinto de lo que había previsto» (13).

El *pattern* de conducta de Juan Pablo Castel está configurado, en principio, por el inconformismo, el aislamiento, la incomunicación, la fobia contra los demás, el desprecio por las opiniones de los hombres. El conocimiento de María Iribarne introduce otras funciones cardinales: el amor y los celos. Y esto cambia el proyecto inicial de «novela metafísica». Los seres humanos no pueden representar la angustia metafísica pura, debido a la funcionalidad de los sentimientos y las pasiones:

> Los seres carnales son esencialmente misteriosos y se mueven a impulsos imprevisibles, aun para el mismo escritor que sirve de *intermediario* entre este singular mundo irreal, pero verdadero, de la ficción y el lector que sigue el drama. Las ideas metafísicas se convierten así en problemas psicológicos. La soledad metafísica se transforma en el aislamiento de un hombre concreto en una ciudad bien determinada, la desesperación metafísica se transforma en celos, y la novela o relato que estaba destinado a ilustrar aquel problema termina siendo el relato de una pasión y de un crimen. Castel trata de apoderarse de la realidad-mujer mediante el sexo. Empeño vano (14).

En esta autocrítica sabatiana están apuntadas las principales funciones de la novela. Y para acercarnos a ellas, desde una «subjetividad total», el escritor se decide por el autobiografismo:

> Tuve la sensación (no basta con pensarlo: hay que sentirlo) de que el proceso delirante que llevaría al crimen tendría más efi-

---

(12) *Vid.* Beverly J. Gibbs: *El túnel*, «portrayal of insolation», en *Hispania*, XLVIII, septiembre 1965, núm. 3, pp. 429-436. Sobre la influencia existencialista, véase: Marcelo Caddou: «La estructura y la problemática existencial de *El túnel*», *Atenea*, CLXII, 412, Concepción, Chile, 1966, pp. 141-168. Helmy F. Giacoman: «La correlación sujeto-objeto en la ontología de J. P. Sartre y su dramatización novelística en *El túnel*», *Atenea*, LX, 412-422, 1968, páginas 373-384, y F. Petersen: «Sábato is *El túnel*: More Freud the Sartre», *Hispania*, L, 2, 1967, páginas 271-276.

(13) *El escritor y sus fantasmas*, p. 13.

(14) Id., p. 14.

cacia si estaba descrito por el propio protagonista, haciendo sufrir al lector un poco sus propias ansiedades y dudas, arrastrándolo finalmente con la «lógica» de su propio delirio hasta el asesinato de la mujer (15).

Ante esta autobiografía, escrita desde una situación límite, el crítico puede recordar al Meursault de Camus, reconstruyendo su aventura en la prisión. Castel narra la historia de su amor obsesivo y de su crimen en un manicomio, mientras vuelca sus impresiones en los cuadros, y los muros de aquel «infierno» le resultan «cada día más herméticos» (16).

Indudablemente, la reconstrucción de sus pasiones está determinada por la situación presente de aislamiento; esto determina la narración de su conflicto dramático, configura un modelo de comportamiento exacerbado, proporciona al proceso agencial functivos agónicos. El verdadero tiempo conflictivo se centra en las relaciones pasionales con María Iribarne. Pero no podemos olvidar que algunos síntomas de anormalidad neurótica aparecen ya en el comportamiento del pintor, anterior a su aventura. Nos encontramos, por lo tanto, con tres tiempos complementarios: la etapa anterior, con ciertas predisposiciones; el tiempo conflictivo y el tiempo de la redacción que influye en los otros dos:

Tiempo redacción	Tiempo anterior	Tiempo conflictivo
— en el manicomio	— introvertido	— obsesiva espera
— meses de encierro	— aislamiento	— noches de insomnio
— muros herméticos de un «infierno»	— soledad	— laberinto oscuro
— sin fuerzas para narrar	— aplastado en el taller	— amor apasionado
— «infinita soledad»	— pasado, tan «terrible como el presente»	— sospechas
— pesadilla del asesinato	— pasado, «sórdido museo de vergüenza»	— amor físico
		— celos
		— odio desenfrenado
		— desesperación
		— ideas suicidio
		— enloquecido
		— asesinato

Castel es un complejo tipo psicológico, elaborado en relación con varias filosóficas, desde Kierkegaard hasta Freud y Sartre. En su autoanálisis se van acumulando: la introversión, el aislamiento, la defensa y el rechazo de los demás, la soledad. La suplantación del yo por el

(15) Id., p. 14.
(16) *Vid.* página final de *El túnel*, en *Obras de ficción*, Buenos Aires, Losada, 1966, 151. Haremos todas las citas por esta edición.

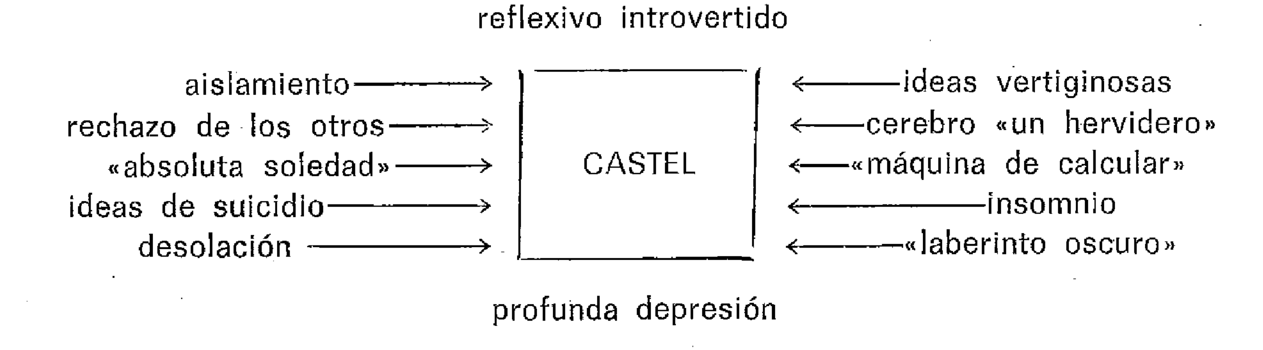
superyó debilita su acción; las situaciones imprevistas y repentinas le «hacen perder todo sentido, a fuerza de atolondramiento y timidez» (17). Y esto va intensificando sus tendencias introvertidas, hasta llegar a la picastenia y a la locura. Podemos recordar la opinión posterior de Sábato:

> El yo aspira a comunicarse con otro yo, con alguien igualmente libre, con una conciencia similar a la suya. Sólo de esa manera puede escapar a la soledad y a la locura (18).

El factor más poderoso para salvar esta trayectoria negativa es el amor. Por eso, el encuentro con María podía ser la salvación; pero la búsqueda infructuosa introduce al agente en una trama de vértigos, desesperanzas, nerviosismo. Las ideas obsesivas giran como «vertiginoso *ballet*», hasta que su «cerebro es un hervidero» (19). En el reencuentro, su dialéctica está llena de contradicciones, su mente se mueve entre «un laberinto oscuro» y el razonamiento es como «una máquina de calcular». Consigue vencer la resistencia femenina, pero esta aproximación es insuficiente. La «costumbre de analizar indefinidamente hechos y palabras» le conducen a «deducciones feroces», a sueños enigmáticos.

El pintor está protagonizando el proceso freudiano del temor a perder el objeto amoroso, la aparición del superyó, principio para los psicoanalistas de la depresión de la angustia neurótica (20). No cabe duda de que la obsesión, el aislamiento, la pérdida de la seguridad, crean sucesivos estados de ansiedad, de la «angustia flotante» descrita por Freud. Castel, debido a la dificultad de comunicación con su amada, queda reducido al *salus ipse* de Heidegger.

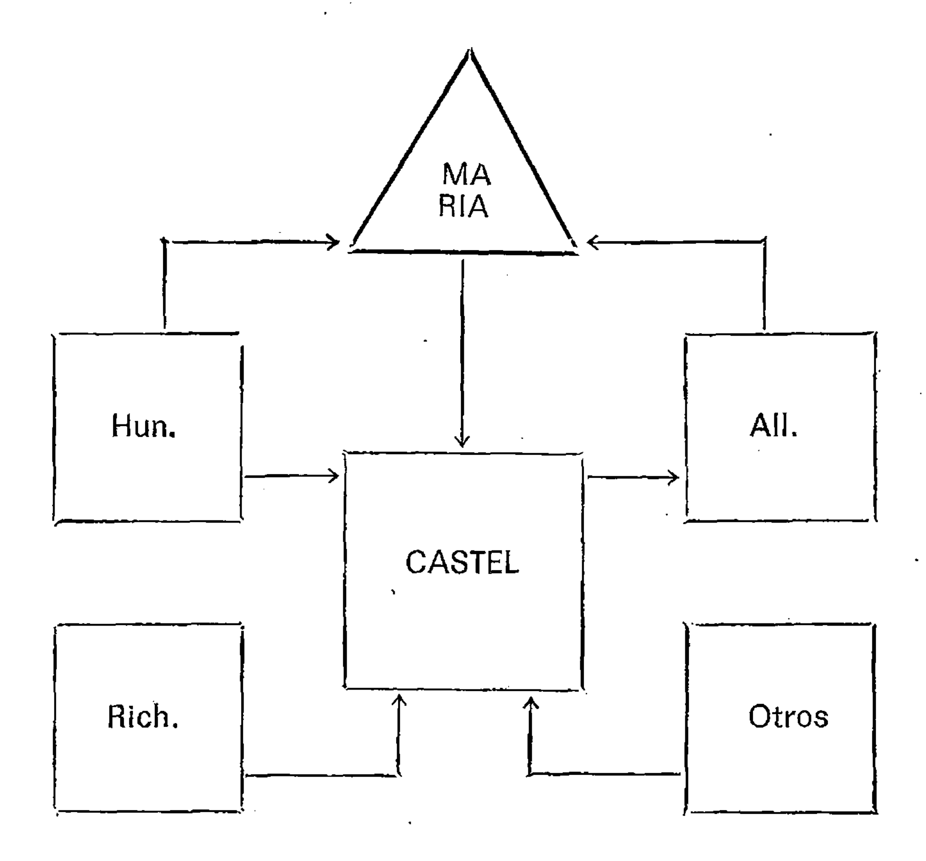
El agente-narrador de *El túnel* se desliza hacia un estado depresivo, al protagonizar esta constelación de funciones negativas, distorsionantes del yo:



(17) Id., p. 47.
(18) *Heterodoxia*, ed. cit., p. 133.
(19) *El túnel*, p. 62.
(20) *Vid.* Carlos Castilla del Pino: *Un estudio sobre la depresión*, Madrid, Ed. Península, 1966, p. 166.

En su desesperado amor, lleno de dudas, de dureza, Castel descubre que la relación con María se resiente de insatisfacción; oscila «entre el amor más puro y el odio más desenfrenado»; va incluso acariciando la sospecha de que ella, a veces, «representaba la más sutil y atroz de las comedias» (21).

Además de la inseguridad de posesión total del objeto amoroso, el desgarramiento se intensifica con la dinámica de los celos, imaginados celos de tipo neurótico y celos delirantes (22). En esta situación, el agente queda asediado por los supuestos engaños de María, en triple rivalidad con Allende, Hunter Richard y otros (23):



La revelación de los sentimientos de la protagonista urde un nuevo conflicto en la conciencia de Castel: *ese borde de la desesperación que precede al suicidio* (24). Cree haber llegado al punto límite, pero también aquí, en su identificación con un depresivo neurótico, protagoniza la bipolarización entre el «deseo de suicidarse» y el no desear hacerlo (25).

Después de distintos intentos de comunicación plena, varios «hechos inexplicables y sospechosos» reavivan la crisis obsesiva de los

(21) *El túnel*, p. 90.
(22) *Vid.* Castilla del Pino: *Op. cit.*, p. 261.
(23) Representamos, convencionalmente, a la mujer por un triángulo y a los hombres por cuadrados. Los vectores continuos significan relación, amor; los discontinuos, rechazo, rivalidad.
(24) *El túnel*, p. 103.
(25) *Vid.* Castilla del Pino: *Op. cit.*, pp. 254-255.

celos, ahora centrados únicamente en Hunter. Un «lúcido pero fantasmagórico examen» de su situación lo empuja al asesinato, en una tremenda pesadilla de incomunicación, en plena convicción de que *había un solo túnel oscuro y solitario: el mío, el túnel en que había transcurrido mi infancia, mi juventud, toda mi vida* (26). Pasa por un «minucioso infierno de razonamientos, de imaginaciones», y entra en la habitación para apuñalar a María, en su propio lecho, después de decirle: «Tengo que matarte, María. Me has dejado solo» (27).

CONSOLIDACION DE MODELOS AGENCIALES

Las tensiones de la novelística sabatiana se centran en las funciones cardinales del proceso agencial. Los agentes de las acciones, cuidadosamente elaborados, representan tipos psicológicos básicos. Las concepciones freudianas, las secretas corrientes del subconsciente/inconsciente, los arquetipos de Jung, las deformaciones psicopáticas, neuróticas y paranoicas están confluyendo en la configuración de modelos de comportamiento. La tipología psicológica de *El túnel* se completa, se adensa, en *Sobre héroes y tumbas* con esta correspondencia:

1. Comportamiento amoroso:
   Castel ⟷ María ⟶ Alejandra ⟷ Martín
2. Psicoanálisis:
   — subconsciente / inconsciente
   pesadillas / sueños de Castel ⟶ «Informe sobre ciegos» de Fernando.
3. «túnel oscuro y solitario de Castel ⟶ laberintos subterráneos de Fernando.
4. Proceso de locura de Castel ⟶ paranoia de Fernando

No cabe duda de que el protagonismo de Fernando Vidal Olmos, como veremos más adelante, está determinado por los residuos infantiles del complejo de Edipo, la autodefensa de la manía de perseguido, la conciencia de culpabilidad y expiación, la funcionalidad del subconsciente y la paranoia. Pero también encontramos préstamos de las teorías psicoanalíticas en las reacciones de Alejandra y de Martín.

Martín del Castillo, con sus diecisiete años, representa la crisis de la adolescencia. Pero su protagonismo es mucho más complejo: desde el inicio de la novela está agitado por «corrientes profundas», que fluyen desde sus orígenes. Tiene conciencia de que siempre fue

(26) *El túnel*, p. 146.
(27) Id., p. 149. *Vid.* prólogo a la edición de Losada, para completar el conflicto.

un estorbo en el medio familiar. Nació contra la voluntad de su madre, que «había hecho todo lo posible para abortar, menos el raspaje»; su desamor se expresa en constantes lamentos —«existís porque me he descuidado»; «¿por qué me habré descuidado?»—, que gravitan en sus recuerdos. «Era un milagro de que no hubiese ido a parar a las cloacas» (28). Identifica este peligro con la palabra clave *madre-cloaca*, relacionada, sin duda, con la audaz expresión de Otto Weininger, «madre ciénaga», basada en las mitologías primitivas, para las que «la madre es el barro original» (29).

A esta circunstancia se suma el medio adverso, la estrechez económica que contribuye a su indefensión. Por un lado, el fracaso, la frustración de su padre como pintor, su resentimiento, su vejez prematura, la tuberculosis irreversible. Por otro, la frivolidad de la madre, entretenida con la música melódica, las revistas radiofónicas y las extrañas visitas. La intrincada mezcla de circunstancias condiciona su existencia:

> Los dolores en Martín se habían ido acumulando uno a uno sobre sus espaldas de niño, como una carga creciente y desproporcionada (y también grotesca), de modo que él sentía que debía moverse con cuidado, caminando siempre como un equilibrista que tuviera que atravesar un abismo sobre un alambre, pero con una carga grosera y maloliente... (30).

El encuentro con Alejandra, en mayo de 1953, abre un nuevo hito en su existencia. La desesperación de los largos meses de espera, recuerdo de la búsqueda de Castel, la desesperanza «de volver a verla, cambian su comportamiento: abandona el hogar, piensa en marcharse a la Patagonia, deambula «como un bote a la deriva». Hasta que veintiún meses más tarde, en febrero de 1955, se produce el reencuentro.

Sin embargo, la relación que se inicia no será feliz; estará llena de la inquietud de los encuentros y desencuentros. Con la visita al caserón de Barracas, Martín descubre la pesadilla del mundo de Alejandra. Comienza la «terrible historia». La inexperiencia, la inmaturez, del adolescente van cediendo a la sugestión femenina. Esta atracción se relaciona con la teoría del *pour-autrui* de Jean-Paul Sartre, va surgiendo de su presencia, de la mirada del otro; es la *transcendence transcendée* (31). Y, al mismo tiempo, es un tormento «frenético»:

---

(28) *Sobre héroes y tumbas*, en *Obras de ficción*, p. 160. Haremos todas las citas por esta edición.

(29) *Heterodoxia*, p. 103.

(30) *Sobre héroes y tumbas*, p. 172.

(31) *L'être et le néant*, París, Gallimard, 1980, p. 309.

— Me fascinaba como un abismo tenebroso, y si me desesperaba era precisamente porque la quería y la necesitaba (32).

Alejandra es como «un ser que parecía haber estado esperando durante un siglo». Sin embargo, la presencia real, al alcance de sus sentidos, cuando vela su sueño, no facilita la comunicación, el deseado conocimiento total. A pesar de la proximidad, existen unos límites de resistencia:

Estaba ahí, al alcance de su mano y de su boca. En cierto modo estaba sin defensa, ¡pero qué lejana, qué inaccesible que estaba! Intuía que grandes abismos la separaban (no solamente el abismo del sueño, sino otros) y que para llegar al centro de ella habría que marchar durante jornadas temibles, entre grietas tenebrosas, por desfiladeros peligrosísimos, al borde de volcanes en erupción, entre llamaradas y tinieblas (33).

A este distanciamiento contribuyen, además de la inaccesibilidad femenina, la circunstancia de que ella pertenece a una clase superior a la suya y la propia inseguridad de Martín, su complejo de inferioridad, de sentirse feo, roto, ridículo, «estúpido y torpe», ante los demás, en las reuniones sociales. Este desvalimiento turba su espíritu, «lleno de perplejidad y de timidez».

Martín «sentía un amor vertiginoso por Alejandra», pero los «hechos profundos que le separaban de ella» generan sucesivas situaciones conflictivas. En sus intentos de intimidad se siente con frecuencia *«aislado mágicamente* de la dura realidad externa, como sucede en el teatro...» (34). Y cuando vela su sueño, en el Mirador, piensa emular a los caballeros medievales para salvarla de sus peligros y en el vértigo incoherente y contradictoria de su repensar, evoca el mito del *dragón y la princesa* que da título a la primera parte de la novela:

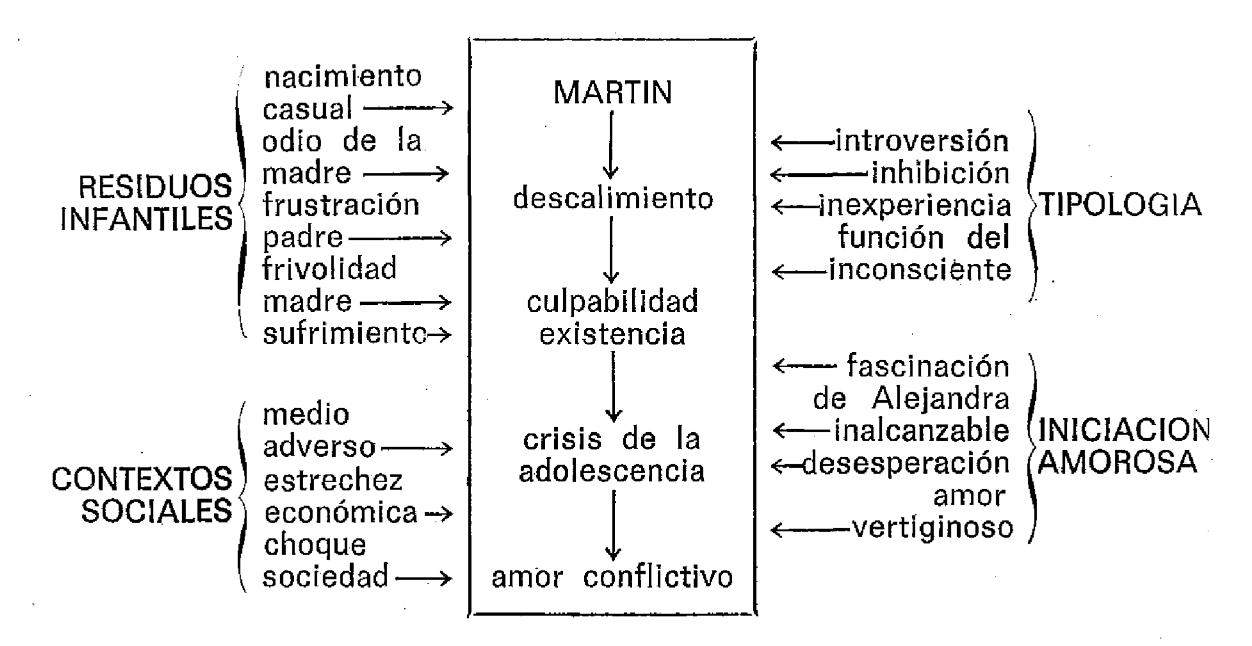
Como si el príncipe —pensaba— después de recorrer vastas y solitarias regiones se encontrase por fin frente a la gruta donde ella duerme vigilada por el dragón. Y como si, para colmo, advirtiese que el dragón no vigila a su lado amenazante como lo imaginamos en los mitos infantiles, sino, lo que era más angustioso, dentro de ella misma: como si fuera una princesa-dragón, un indiscernible monstruo, casto y llameante a la vez, candoroso y repelente, al mismo tiempo: como si una purísima niña vestida de comunión tuviese pesadillas de reptil o de murciélago (35).

---

(32) *Sobre héroes...*, p. 169.
(33) Id., p. 229.
(34) Id., p. 273.
(35) Id., pp. 282-283.

Pero chispazos inconscientes, como vientos misteriosos, van mezclándose con un proceso de raíz freudiana y generan en su mente imágenes del comportamiento de su madre y de la pesadilla de mutaciones zoomórficas. La agitación lúdica, provocadora, continúa, entre lo tenebroso y la candidez, entre lo corrupto y lo casto, en contrapunto con la tremenda pesadilla que inquieta el sueño de la mujer. Y, a pesar de todo, el desconcertado Martín «quería a ese monstruo equívoco: dragón-princesa, rosa-fango, niña-murciélago» (36); y estaba dispuesto a enfrentarse con los «insalvables abismos» que los separaban.

Hasta aquí, en todo este proceso agencial, preparación para el rito de la iniciación, Martín se debate entre cuatro campos de fuerza que conforman un modelo de comportamiento psicológico:



El modelo agencial representado por Alejandra es mucho más complejo. Lo van configurando factores relacionados con la teoría de Freud sobre la influencia de las experiencias anómalas infantiles en el comportamiento futuro. No podemos olvidar: su nacimiento de las relaciones ilícitas entre Fernando y su prima Georgina, el odio a su madre, el choque de sorprender a su padre acostado con una mujer desconocida, la huida de casa, la precoz aventura con Marcos en la playa... Pero, sobre todo, influirán en su hipersensibilidad la vida en el medio adverso del caserón de Barracas, entre la depresión económica, la ruina amenazante y la pesadilla del pasado, reconstruida por el insomne bisabuelo Pancho y el resonar del clarinete del loco Bebe. Además, la alucinante historia del coronel Bonifacio Acevedo, degollado por la *mazorca* de Rosas: su cabeza arrojada por la ventana, al grito de «¡Sandías fresquitas!»; su mujer, muerta pocas horas des-

(36) Id., p. 284.

pués, y su hija Escolástica, encerrada toda su vida, sin separarse de la cabeza paterna.

Estos residuos de la infancia, las situaciones de la existencia pasada, afluyen constantemente, siguen latiendo en su sangre, en las venas y el pulso. Su memoria está compuesta de fragmentos que emergen a «la superficie de la conciencia, unidos por vínculos absurdos, pero poderosos» (37). Pero el comportamiento insólito de Alejandra en el proceso narrativo está demostrando la decisiva influencia de otras fuerzas secretas.

Sábato se preocupa especialmente por dotar de solidez al complejo comportamiento de Alejandra: «Me propuse poner en acción —dice— una mujer muy argentina, y lo bastante complicada para que me apasionase a mí... Una mujer de la que yo mismo podría haberme enamorado» (38). Incluso reaparece en las páginas de *Abaddón el exterminador* en varias ocasiones. La estancia de Martín en la Patagonia y el paso lento de más de quince años no ha borrado la imagen de Alejandra de su espíritu, su corazón y su memoria; se mantendrá, mientras viva, «como brasas ocultas entre cenizas». El protagonista de *Sobre héroes y tumbas,* ahora, a los treinta y tres años, al recorrer los senderos del Parque Lezama con Bruno, rememora el conmovedor pasado y algunos de los episodios con su amada (39). Y ni el mismo novelista puede librarse de la pesadilla de Alejandra convertida en «delirante antorcha viva» (40).

En el proceso agencial del pasado, Alejandra es un personaje inquietante. Varios síntomas contradictorios van configurando su carácter: abstraída y animada, ambigua y nerviosa, amistosa y agresiva... Protagoniza, a veces, reacciones histéricas, de frenesí y desgarramiento; sufre obnubilaciones; se «retorcía con los ojos abiertos y alucinados». Martín se siete incapaz de comprender su comportamiento, sus momentos de histeria y pesadilla. Sin embargo, en ocasiones, cree identificarla con el país:

> Y de pronto parecía como si ella fuera la patria, no aquella mujer hermosa, pero convencional de los grabados simbólicos. Patria era infancia y madre, era hogar y ternura; y eso no lo había tenido Martín; y aunque Alejandra era mujer, podría haber esperado en ella, en alguna medida, de alguna manera, el calor y la madre; pero ella era un territorio oscuro y tumultuoso, sacudido por terremotos, barrido por huracanes (41).

---

(37) Id., p. 211.
(38) *El escritor y sus fantasmas*, p. 20.
(39) *Abaddón el exterminador*, pp. 213-218.
(40) Id., pp. 114.
(41) *Sobre héroes...*, p. 362.

Y esto, precisamente, le hace vivir en constante sobresalto. Las sucesivas actitudes femeninas de esquivez, histeria y entrega «giran vertiginosamente» en las reflexiones de Martín. Ella misma le advierte que no se engañe con su amor, que le causará daño; se autocalifica de «basura» y se baña para eliminar su «suciedad». La crisis se intensifica con la entrega física, como veremos en otro apartado.

La psicología de Alejandra se manifiesta, además, en las descargas de los fenómenos oníricos. Podemos recordar la opinión del escritor de que «la creación artística se parece mucho al sueño, y aunque no nos lo propongamos, las figuras y espectros que nos visitan en nuestros sueños tienen o pueden tener un significado simbólico que uno no sospecharía» (42). De todas formas, no podemos olvidar de que algunas de estas manifestaciones oníricas bordean las «fantasías depresivas». Los sueños se transforman, de continuo, en pesadillas: «Siempre estoy en una pesadilla cuando duermo» (43).

Estas pesadillas nocturnas se manifiestan externamente en los movimientos y las gesticulaciones dolorosas, en los despertares atemorizados. En una de sus constataciones queda claro que los sueños tienen un carácter angustioso; representan un peligro cósmico; apuntan la zoofobia freudiana contra animales que atacan, contra la pantera que la desgarra y la víbora que puede inocular veneno:

> —Sueño siempre. Con fuego, con pájaros, con pantanos en que me hundo o con panteras que me desgarran, con víboras. Pero sobre todo el fuego. Al final siempre hay fuego. ¿No crees que el fuego tiene algo enigmático y sagrado? (44).

Los sueños perturbadores y los residuos que dejan en el estado físico pueden perfilar el síndrome de un estado depresivo. Dentro de los postulados de los psicoanalistas, parecen ser el reflejo deliroide de la conciencia de una extraña culpabilidad y el preanuncio de la ejecución del castigo correspondiente.

La reiteración de la *imago* del fuego, en la confesión hecha por Alejandra, precisamente delante del Mirador del caserón de Barracas, parece significar la predicción de su destino fatal. Su autocastigo, su protagonismo de víctima y de victimaria de su padre, siguió obsesionando a Sábato. Aún trece años más tarde, revive dolorosamente la situación límite en las páginas de *Abaddón el exterminador:*

---

(42) *El escritor...*, p. 20.
(43) *Sobre héroes...*, p. 231.
(44) Id., p. 277.

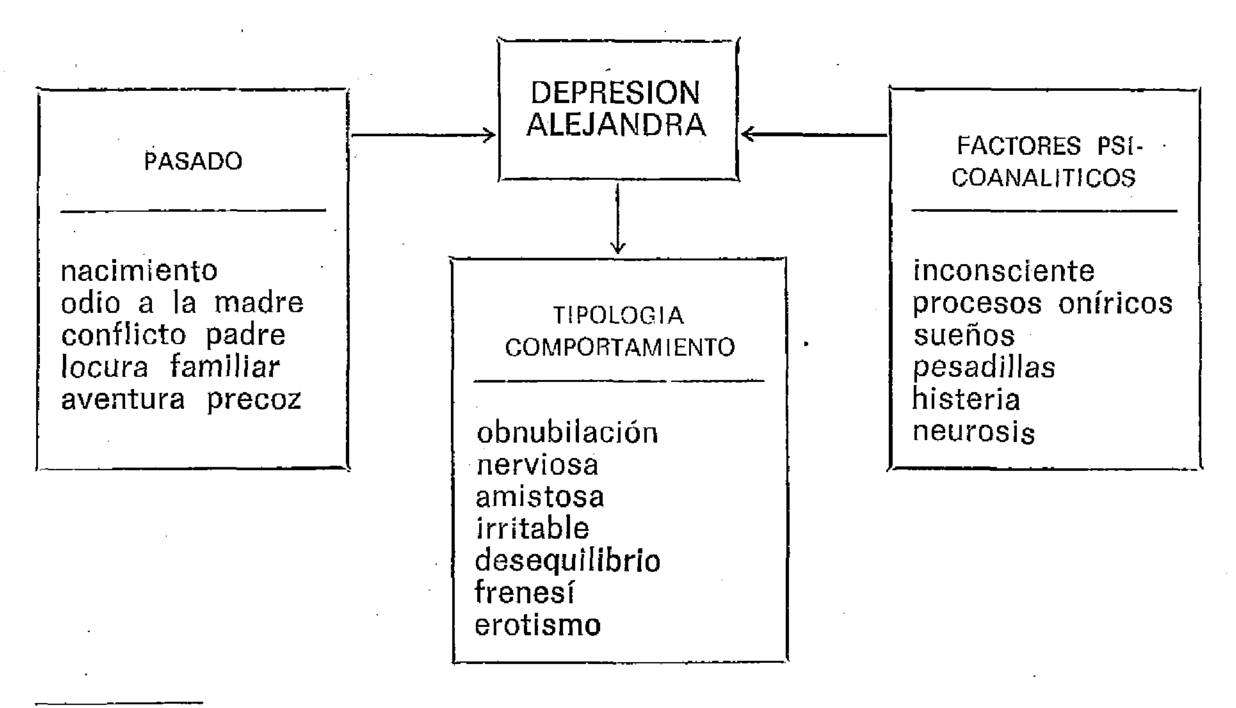
> Se despertó gritando, acababa de verla avanzando en medio del fuego, con su largo pelo negro agitado por las furiosas llamaradas del mirador, como una delirante antorcha viva. Parecía correr hacia él, en demanda de ayuda. Y de pronto él sintió el fuego en su propio cuerpo, sintió cómo crepitaba su carne y cómo se agitaba debajo de su piel el cuerpo de Alejandra.
>
> El agudo dolor y la ansiedad lo despertaron (45).

La obsesión onírica, reflejo de la preocupación del escritor y quizá también de su culpabilidad creadora, se repite, hacia las últimas secuencias de la novela, en su casa de Santos Lugares:

> A la noche, Alejandra en llamas se dirigió hacia él con los ojos alucinados, con los brazos abiertos dispuestos a apretarlo para obligarlo a morir quemado con ella. Como en la ocasión anterior se despertó gritando (46).

Sábato se replantea, en más de una ocasión, las claves secretas, «cada día más escondidas», de la agente de *Sobre héroes y tumbas*. Por eso no nos puede extrañar la insuficiencia de las interpretaciones críticas.

Aquí, por ahora, nos limitaremos a apuntar un modelo mínimo, incompleto, de su proceso psicológico. Alejandra actúa en una postura centrípeta, sometida a múltiples presiones negativas que determinan sus estados de crisis, física y psíquica. La operatividad del pasado se manifiesta en la funcionalidad de factores psicoanalíticos, y los residuos de la infancia y las manifestaciones oníricas configuran sus estados de depresión, su tipología de extraño comportamiento. Podemos diagramar así el proceso:



---

(45) *Abaddón...*, p. 114.
(46) Id., p. 279.

Ernesto Sábato, al analizar las características de la novela contemporánea, resalta la preocupación por «el sentido sagrado del cuerpo», por la basculación hacia las relaciones amorosas del campo de la naturaleza:

> El amor, supremo y desgarrado intento de comunión, se lleva a cabo mediante la carne; y así, a diferencia de lo que ocurría en la vieja novela, en que el amor era sentimental, mundano o pornográfico, ahora asume un carácter sagrado (47).

Además de su concepción personal, el escritor argentino tiene en cuenta, para sus novelas, las teorías de Nietzsche, Freud y Jung y el antifeminismo, apriorístico y desdeñoso, de Otto Weiniger. Sábato conoce la funcionalidad de los factores sexo y dominio, analizados por Freud y Adler, y asimila la postura de Jung sobre las interrelaciones hombre-mujer. Para el psiquiatra suizo, en la mujer «la relación sexual tiene menos importancia que la anímica»; en cambio, «los hombres tienden a confundir *eros* con sexualidad y creen *poseer* a la mujer cuando la poseen sexualmente» (48).

La primera categorización sabatiana del amor está representada por la novela *El túnel*. Al lado de las relaciones del campo de la cultura, reglamentadas, codificadas por la moral tradicional, representadas por el matrimonio María ⟷ Allende, domina la basculación hacia las relaciones eróticas prohibidas por la moral codificada. Las relaciones físicas, adulterinas, María ⟷ Castel entran en el nivel denominado por el antropólogo Lévi-Straus *campo de la naturaleza*.

El pintor Castel es un individuo solitario que lucha «contra la angustia de su soledad» y busca en la posesión física de María la liberación de su aislamiento; su obsesión es apoderarse «de la realidad-mujer mediante el sexo». Espera que la entrega sea «una garantía del verdadero amor»; busca «la plena relación con el otro yo» para liberarse de la soledad y la incomunicación. Sus deseos se corresponden con las premisas del propio novelista al hablar de Lawrence. Pero el intento de Martín resulta vano; pronto descubre que el amor físico es insuficiente:

> Lejos de tranquilizarme, el amor físico me perturbó más, trajo nuevas y torturantes dudas, dolorosas escenas de incomprensión, crueles experimentos con María (49).

---

(47) *El escritor y sus fantasmas*, p. 84.
(48) *Vid.* Sábato: *Heterodoxia*, p. 131.
(49) *El túnel*, pp. 89-90.

Sábato reconocerá, en un texto de *Heterodoxia*, que el acto sexual no significa una posesión exclusiva, y además va acompañado de cierta frustración:

> El cuerpo de los demás es un *objeto*, y mientras el contacto se realice con el solo cuerpo no existirá sino una forma del onanismo. Solamente mediante la plena relación con un *sujeto* (cuerpo y alma), podremos salir de nosotros mismos, trascender nuestra soledad y lograr la comunicación (50).

El novelista confirmará, en uno de sus ensayos, que el erotismo exclusivamente sexual aparece «frecuentemente unido a la violencia, al sadismo y a la muerte» (51). Pero no podemos olvidar que, en su soledad definitiva, los celos son los que mueven principalmente sus instintos de violencia, hasta matar a María en un ataque de locura visionaria.

En *Sobre héros y tumbas*, la obsesión de Martín se mantiene en la larga espera de veintiún meses. Después del reenccuentro, la sugestión se convierte en deseo. Las extrañas reacciones de Alejandra turban los momentos de intimidad. El salto del campo de la cultura al de la naturaleza llega al final del capítulo XVII; pero la posesión física no le proporciona a Martín la tranquilidad buscada. Las depresiones, los apasionamientos y los rechazos de la muchacha configuran «un mundo dolorosamente ajeno». Ante su enigma, está «condenado a quedar siempre afuera»; no sabe cuál de las actitudes femeninas representa su personalidad verdadera; los «famosos momentos perfectos» del protagonista de *La nausée*, de Sartre, son aquí una «brutal ironía» (52). Desde la grave ruptura con Alejandra, el protagonista sabatiano vive la parte «siniestra» de la insólita historia:

> Martín se sintió como en un inmenso sueño negro, pesado como si durmiera en el fondo de un océano de plomo líquido. Durante muchos días deambuló por las calles de Buenos Aires, a la deriva, pensando que aquel ser portentoso había llegado desde lo desconocido y ahora había vuelto a lo desconocido (53).

El complejo de Alejandra es distinto. Su sabiduría, su «espantable y casi milenaria experiencia» choca con la inexperiencia de Martín. La preocupación por lo erótico está ya centrando la precoz aventura con Marcos Molina. Pero, además, está condicionado por las frustraciones del pasado, ya señaladas. Las largas ausencias injustificadas,

---

(50) *Heterodoxia*, p. 133.
(51) Id., p. 134.
(52) *Sobre héroes...*, p. 403.
(53) Id., p. 415.

los desencuentros inquietantes apuntan hacia una segunda vida. Las angustiosas sospechas de Martín se confirman, después de la destrucción del Mirador, con la aviesa declaración de Bordenave: «Ella sentía un grandísimo placer en acostarse por dinero» «54).

Pero otra fuerza secreta se debate en su interior. Deriva de la fijación edípica en la infancia, del odio a la madre y la eliminación de su esfera afectiva, y el apoyo en el padre, hasta la decepción de sorprenderle con una mujer. Las frustraciones y las carencias afectivas se compensan con la realización en el terreno del amor. Varios signos de indicio, ya desde la «nota preliminar», apuntan hacia un amor tenebroso. Las relaciones endogámicas Fernando ⟷ Georgina se reproducen en la unión incestuosa Fernando ⟷ Alejandra. Los rechazos histéricos de lo sexual por la protagonista pueden reflejar la lucha entre el deseo inconsciente y la prohibición. Mientras que la elección y la búsqueda de Martín por Alejandra confirma la teoría freudiana de la sustitución:

> La tendencia prohibida se desplaza de continuo, para escapar a la interdicción que sobre ella pesa, e intenta reemplazar lo que le está vedado por objetos y actos sustituivos (55).

La violación del tabú y la conciencia de culpabilidad exigen una expiación, confirmada en el suceso del Mirador de Barracas. El destino del pintor se cumple, al conformarse con ir, por su propia voluntad, a la cita: «Nadie vendrá a buscarme hasta aquí, y seré yo mismo quien vaya, quien *deba ir,* hasta el lugar donde tendrá que cumplirse el vaticinio» (56). El doble castigo final tiene relación con el *Edipo rey,* como veremos más adelante. Aquí, Alejandra, después de disparar contra Fernando, se autocastiga, dejándose morir entre las llamas purificadoras.

Tendríamos que estudiar otras manifestaciones eróticas de la novelística sabatiana. Exigiría un análisis detallado la turbulenta aventura lúbrica con la Ciega, con la fantasmagoría de las zoomórficas metamorfosis fálicas, al final del «Informe», pero sólo podemos hacer una referencia a la audaz identificación con Alejandra. Dentro de la crítica referente a este problema, seleccionamos la opinión de la profesora Angela Dellepiane (57):

---

(54) Id., p. 673.

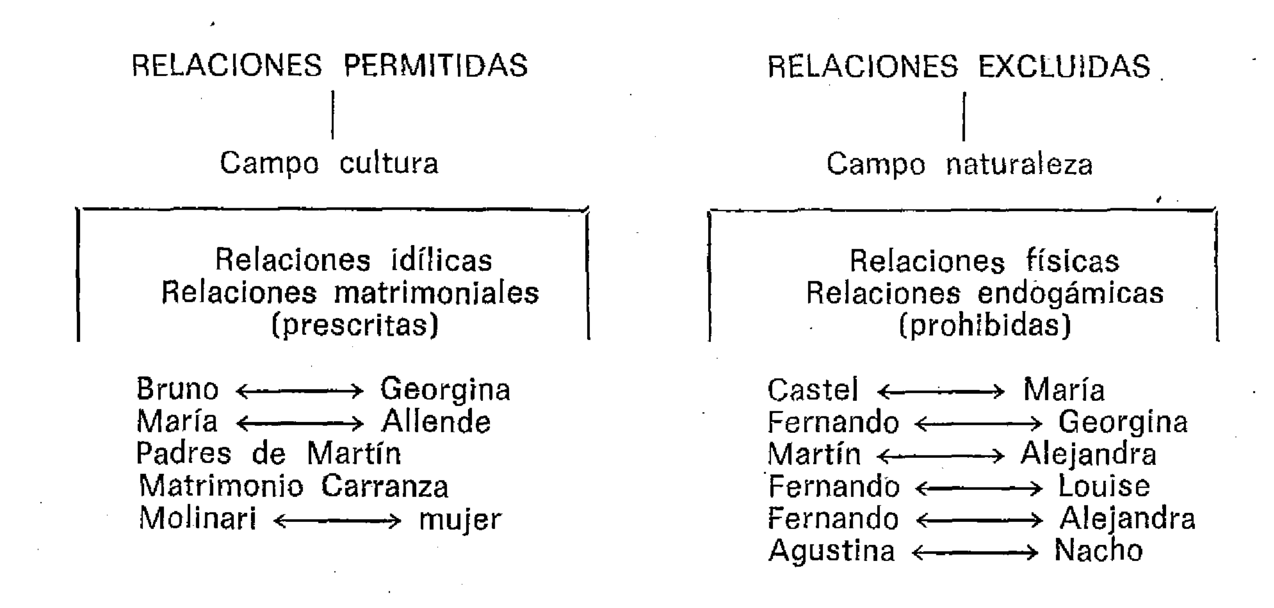
(55) Sigmund Freud: *Tótem y tabú,* Madrid, Alianza Editorial, 1968, p. 47.

(56) *Sobre héroes...,* p. 583.

(57) «*Sobre héroes y tumbas:* Interpretación literaria y análisis estructural», en *Homenaje a Ernesto Sábato,* Ed. Helmy F. Giacoman, N. York, Anaya, Las Américas, 1973, p. 90. *Vid.* el libro de la misma autora: *Ernesto Sábato. El hombre y su obra,* Nueva York, Las Américas, 1968.

La Ciega, que irradia igual luz que la del ojo fosforescente (= vientre = madre), de cuya desnudez se desprende un «fluido eléctrico» que despierta la lujuria de Fernando, no es otra que Alejandra.

Tampoco podríamos dejar al margen los comportamientos amorosos y, sobre todo, las experiencias sexológicas incluidos en *Abaddón el exterminador.* Pero nos limitaremos a esquematizar las dos categorizaciones de «relaciones permitidas», prescritas, codificadas por la moral tradicional en el *campo de la cultura,* y las «relaciones excluidas», prohibidas, del *campo de la naturaleza:*



BASES DEL «INFORME SOBRE CIEGOS»

El texto más complejo de Ernesto Sábato, el que abre más incógnitas sobre la conflictividad humana, es el *Informe sobre ciegos,* transcrito en la tercera parte de *Sobre héroes y tumbas.* No podemos olvidarnos que la confesión del pintor Fernando Vidal Olmos se estructura en tiempos y espacios distintos. Con una ruptura constante de la secuencia temporal, se van enlazando, o superponiendo, núcleos narrativos de diferente significación. Podemos ir entresacando hechos reales de su existencia: recuerdos infantiles, la pintura de Brauner y su preocupación por los ciegos, la obsesión de investigar los movimientos de la Secta. Pero sobre este autobiografismo está pesando la hipersensibilidad del agente-narrador, sus estados de obsesión y neurosis, que alteran la plasmación de los hechos. El salto de lo real a lo onírico se produce a cada momento. Sobre los estados de conciencia, de lógica lucidez, se proyectan fuertes impresiones descontroladas que transforman la función normal de su *yo,* que actúan en el interior, en el *súper-yo;* delirantes cavilaciones que metamorfosean

las percepciones conscientes y provocan la corriente del subconsciente; estados de psicosis, de paranoia, que generan «locas alucinaciones» (58).

En concreto, en toda esta complejidad multiaccional operan una veintena de funciones, a veces interrelacionadas, en estos tres campos:

Percepciones reales	Funciones conscientes	Funciones del subconsciente/inconsciente
— lo diurno — lo nocturno — laberintos subterráneos — la tenebrosidad — lo viscoso — animales repugnantes — mezcla de sensaciones alérgicas	— cegatofobia — zoofobia — perseguido — terror — soledad — angustia — conciencia de culpabilidad — expiación	— mundo onírico — sueños absurdos — pesadillas — alucinaciones — metamorfosis zoomórficas — paranoia — cópula cósmica

Para un análisis de esta confluencia de fuerza, no podemos prescindir de las raíces autobiográficas sabatianas. En *Abaddón el exterminador* encontramos dolorosas evocaciones que pueden ser las fuentes secretas del «Informe». La aventura de Fernando en el laberinto subterráneo y su alucinante unión con la Ciega está revivido y metamorfoseado en una experiencia de la adolescencia del escritor. Sábato, entre la realidad y la pesadilla, recorre los pasadizos de la abandonada casa de los Carranza, réplica «de los túneles secretos de Buenos Aires», y reconstruye su protagonismo en «el lujurioso espanto de aquella noche de 1927»; rescata de las tinieblas del pasado la figura enigmática de Soledad. El viaje del pasado, redivivo en la exploración presente, a través del espacio profundo y vacío, le produce las mismas sensaciones que describe Vidal Olmos: la «realidad del tiempo no se le aparecía con los ritmos de la vida normal y de la luz»; avanzan entre animales inmundos hacia un laberinto impenetrable (59).

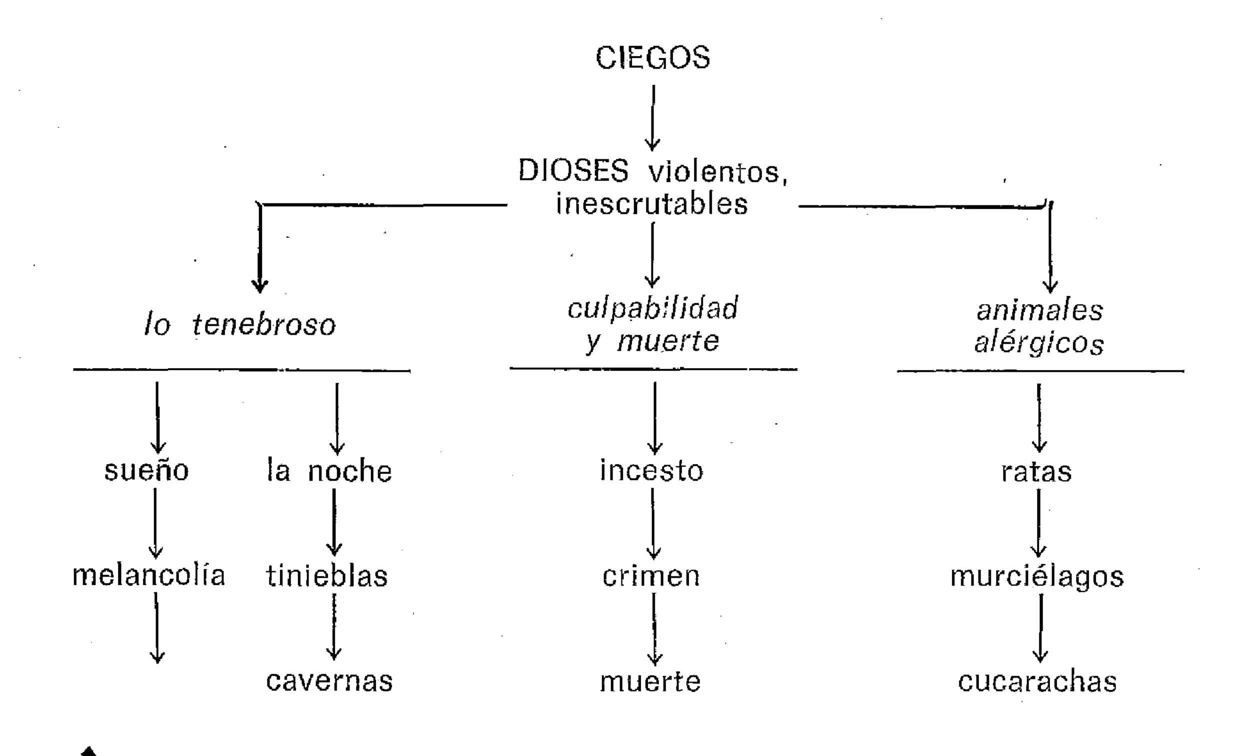
Las equivalencias se dan en los puntos más importantes. Soledad es una figura estática, hierática; bajo la túnica se adivina como «un cuerpo de mujer serpiente»; tiene una condición «nocturna, atroz y fascinante a la vez», y además, en uno de los sueños que provoca, se

(58) *Vid.* Sigmund Freud: *El yo y el ello*, Madrid, Alianza Ed., 1973, pp. 178 y ss.
(59) *Abaddón el exterminador*, pp. 426 y ss.

aparece aterradora «con las cuencas de sus ojos vacíos». La situación límite de la unión, realizada precisamente debajo de la cripta de la iglesia de la Inmaculada de Belgrano, es un rito erótico, dirigido por el perverso y misterioso R., y deriva, indudablemente, de los inverosímiles ojos pintados por Víctor Brauner en los lugares más íntimos del cuerpo femenino: «Con horrenda fascinación, S. vio que, en lugar de sexo, Soledad tenía un enorme ojo grisverdoso que lo observaba con sombría expectativa, con dura ansiedad» (60). Allí está el centro del Universo y la cópula tiene la misma ferocidad y desgarramiento de la situación reconstruida en el *Informe.*

Además de la misteriosa ceguera aludida, encontramos varias veces en el *Abaddón,* alusiones a los ciegos. Pero nos interesa, singularmente, un suceso más real y verídico, acaecido cuando el autor tenía doce años: su maestra, María Etchebarne, enceguecida por una mano criminal que le arroja ácido a los ojos. Nunca confesó quien fuera, y treinta años después, en 1954, Sábato investiga, en su pueblo de Rojas, sobre un ciego sospechoso sin resultado concreto (61).

Toda la conflictividad del *Informe* se estructura sobre las funciones cardinales protagonizadas por los ciegos, sobre la pesadilla vivida por el pintor Fernando Vidal Olmos, en su neurótica manía de considerarse perseguido por la Secta. Ya en los versos iniciales de la alucinante autobiografía, los ciegos se transmutan en dioses violentos y misteriosos, representantes de fuerzas negativas que presionan, irreversiblemente, sobre el cerco narrativo, en tres campos:



(60) Id., p. 430.
(61) Id., pp. 292-294.

Pero esta constelación de atributos se van intensificando a lo largo del relato. Los ciegos, «fugitivos y equívocos fantasmas», se convierten en «un mundo de seres abominables; forman una secta poderosa; viven en profundas cuevas subterráneas; acumulan las cualidades atribuidas por la zoofobia del agente-narrador a «los animales de sangre fría y piel resbaladiza que habitan en cuevas, cavernas, sótanos, viejos pasadizos, caños de desagüe, alcantarillados, pozos ciegos, grietas profundas, minas abandonadas con silenciosas filtraciones de agua». Pero la mente febril del pintor llega, incluso, a la conclusión audaz: «sigue reinando el príncipe de las Tinieblas. Y ese gobierno se hace mediante la Secta Sagrada de los Ciegos» (62).

En esta identificación con los tenebroso y con lo demoníaco influye, posiblemente, el dilema de Jung (63) acerca de los ciegos que viven en «el abismo» y representan el mal, «porque no ven el sentido de las cosas».

No podemos olvidar que la investigación sistemática del cegatólogo Fernando transmite situaciones concretas, desde 1947 hasta 1955 y reconstruye los primeros contactos con los ciegos en el pasado. Pero la historia externa se transmuta, con frecuencia, por la actuación de una hipersensibilidad neurótica. Muchas impresiones presionan sobre zonas sensibles de su yo, hasta alterar la percepción normal; ciertas visiones paralizan el fluir consciente, abren profundas simas del inconsciente. En concreto, la mayor parte de las situaciones, después de adueñarse de su cuerpo, se enseñorean de su espíritu. Por eso, la investigación del pintor termina convirtiéndose en su «propio y tenebroso mundo».

El propio Sábato reconoce que tuvo un singular sentimiento, «extraño y ambiguo», hacia los ciegos: «como si estuviera ante un abismo en medio de la oscuridad». Pero lo importante es la proyección autobiográfica de este sentimiento, desarrollado «hasta el delirio en el espíritu de Fernando» (64). En cambio, no logra aclarar el significado concreto del *Informe,* porque algunas realidades «sólo pueden explicarse con símbolos inexplicables, como el que sueña no comprende lo que sus pesadillas significan» (65).

---

(62) *Sobre héroes...*, p. 429. El propio Sábato confiesa varias veces, en *Abaddón,* que desde niño tuvo terror por las «cuevas» y zoofobia por los «animales de piel fría», las «aves de las tinieblas» y las «ratas aladas, mensajeras de las deidades tenebrosas...».

Para estudiar los planteamientos conflictivos del *Informe* ver: Luis Wainerman: *Sábato y el misterio de los ciegos,* Buenos Aires, Ed. Losada, 1971.

(63) *Recuerdos, sueños y pensamientos,* Barcelona, Seix Barral, 1966, p. 189. En esta obra de Jung encontramos un ejemplo del onírico descenso al mundo subterráneo, pp. 186-189.

(64) *El escritor...*, p. 18.

(65) *Abaddón...*, p. 41.

Aquí nos interesa, sobre todo, la confluencia de residuos culturales, de elementos míticos, interpretaciones filosóficas, experiencias personales del novelista y de su personaje, conciencia de culpabilidad de ambos.

MODELOS PSICOANALITICOS

Para interpretar el *Informe sobre ciegos*, es necesario aclarar las claves de su simbolismo. El punto de partida debe ser la autovaloración del propio novelista. No le cabe duda de que interpreta la «parte nocturna y tenebrosa» de Fernando Vidal; es la «gran pesadilla» que expresa «lo más importante de su condición y existencia»; se puede considerar como «la clave de una región enigmática en que se hacen y deshacen los destinos». El texto encierra un sentido polisémico: el viaje del pintor «es un descenso a los infiernos, o un descenso al tenebroso mundo del subconsciente y del inconsciente, es la vuelta a la madre o al útero, es la muerte» (66).

Sábato, para dar fuerza a estas funciones simbólicas que mueven la dramática confesión del pintor, se sirve de su formación filosófica. Conoce bien la «psicología de las profundidades», desde el freudianismo a la «psicología individual» de Adler y la «psicología analítica», de Jung. Ha asimilado las teorías psicoanalíticas, las diferencias entre el psiquismo consciente y el inconsciente, la importancia decisiva de la teoría de los complejos, las relaciones entre el Yo y el súper-yo. Comprueba en las teorías de Freud la decisiva influencia de las inmaturas experiencias infantiles en los comportamientos adultos, para interpretar el comportamiento de Vidal Olmos (67).

Las fuentes más antiguas son: el episodio homérico en que Ulises y sus compañeros «hienden y hacen hervir el gran ojo del cíclope con un palo ardiente»; y dos mitos punitivos: Tiresias enceguecido «como castigo por haber visto y deseado a Atenea mientras se bañaba», y el castigo de Edipo. Vidal Olmos nunca puede apartar de su mente «el fin de Edipo, pinchándose los ojos con un alfiler», después de descubrir la verdad, y asistir «al ahorcamiento de su madre» (68).

En la obsesión cegatológica de Fernando emergen varias latencias infantiles. Al comienzo de su confesión, recuerda sus actos de sadismo: extracción de ojos «perpetrada sobre gatos y perros» o se «ponía

---

(66) *El escritor...*, p. 18.

(67) La profesora Marina Gálvez Acero estudia con amplitud la estructura del *Informe* y el destino psicológico y biológico de su protagonista en el trabajo «Sábato y la libertad», en *Anales de Literatura Hispanoamericana*, VIII-9, 1980, pp. 65-102.

(68) *Sobre héroes...*, pp. 565-566.

al lado de un hormiguero armado de un martillo y empezaba a matar bichos sin ton ni son» (69). También el propio novelista, de niño, enceguece a un gorrión, «con la punta de una tijera», para «ver cómo volaba ciego» (70). De la conciencia de culpabilidad surge, en el presente narrativo, la situación de peligro, la alucinante memoria de «los pájaros a quienes yo había arrancado los ojos» que para tomar venganza se han convertido «en enormes pterodáctilos o en murciélagos gigantescos» (71).

Pero la estremecedora conciencia de culpabilidad tiene una raíz más profunda en la fijación del complejo de Edipo. Además del rechazo del padre, confirmado por el relato de Bruno, el pintor rememora melancólicamente un hecho semejante al del mito de Tiresias; también ha visto bañarse a su madre en el arroyo Las Mojarras, en la estancia del Capitán Olmos, y por eso merece un castigo (72). Otra manifestación del complejo edípico está representada por las relaciones padre-hija. A la teoría de los psicoanalistas, hay que añadir la influencia del *Edipo Rey*, de Sófocles, ya analizada por la profesora Angela Dellepiane (73).

Habría que estudiar las influencias del surrealismo, del existencialismo y de la literatura argentina contemporánea. La introducción de Sábato en los círculos surrealistas de París aporta a su obra el automatismo, la revelación de las zonas prohibidas, lo suprarreal, el principio de Breton de que «la imagen vale tanto más cuanto más absurda es» (74). La estética surrealista influye en el *Informe sobre ciegos*, juntamente con la historia del pintor judío rumano Víctor Brauner, obsesionado por la plasmación de ojos desgarrados y que él mismo pierde un ojo en la pelea con el pintor argentino Domínguez (75).

MUNDO ONIRICO

Los modelos psicoanalíticos están influyendo en los sueños complicados, confusos, incluso absurdos, de Vidal Olmos. La fuente primaria es la *Interpretación de los sueños*, de Sigmund Freud. Las raíces profundas están en la latencia de la lejana infancia, dinamizada por los estímulos, por las reacciones neuróticas presentes. La fórmula freudiana de «realizaciones disfrazadas de deseos reprimidos» parece

(69) Id., p. 437.
(70) *Abaddón...*, p. 279.
(71) *Sobre héroes...*, pp. 519-520.
(72) Id., p. 563.
(73) Art. cit., p. 91.
(74) *Vid.* sobre surrealismo: *El escritor y sus fantasmas*, pp. 46-49, y *Abaddón el exterminador*, pp. 276, 286-287...
(75) *Vid.* pp. cits. y 314-315 y 316-317.

estar influyendo en la transmutación de valores psíquicos (76). Un sueño infantil premonitorio de Fernando plantea en el presente narrativo el conflicto de la identidad personal. El elemento extraño que, independientemente del movimiento del sol, hace que la sombra de la pared empiece a moverse, «lenta pero perceptiblemente», está apuntando hacia un futuro ignorado, a «algo que alguna vez tenía que sucederme» (77). Con la madurez biológica, el elemento latente del sueño se traslada a la visión real: la sombra se mueve en estado de vigilia; y la alteración cinética, cada vez que se produce, adquiere mayor consistencia sensorial; pero al mismo tiempo es algo que altera el estar-en-la-realidad, y su lucha es insuficiente para mantener el equilibrio, para evitar la disgregación, las deformaciones monstruosas de tipo expresionista (78).

El proceso, claramente significativo, se instala también en el mismo interior del agente: «mi propio yo empezaba, de pronto, a deformarse, a estirarse, a metamorfosearse». Pasa por la alternancia entre la afirmación del yo y las presiones del súper-yo: «Sólo puedo decir que en mí esa identidad de pronto se pierde y que esa *deformación del yo* de pronto alcanza proporciones inmensas» (79).

El proceso agencial de Fernando entra, con frecuencia, en el mundo onírico. Y esto tiene relación con sus alteraciones psicopáticas. No olvidemos que, para Freud, un sueño puede derivar de la relación etiológica con la psicosis; y que para Jung (80), los sueños son «como basalto fundido» y muestran «una extraordinaria vivificación del inconsciente». Pero, en Sábato, la funcionalidad onírica desborda las teorías psicoanalíticas:

> Las ficciones tienen mucho de sueños que pueden ser crueles, despiadados, homicidas, sórdidos, aun en personas normales (81).

La fuerza «ansiosa de las alucinaciones» está moviendo el azaroso peregrinaje por el lago insondable. La obsesión de culpabilidad del agente deriva hacia la psicosis, lo introduce en el círculo de la *locura alucinatoria*, representada por el asedio de las largas alas gelatinosas de los pájaros, las culebras acechantes y el cieno viscoso. El juego

---

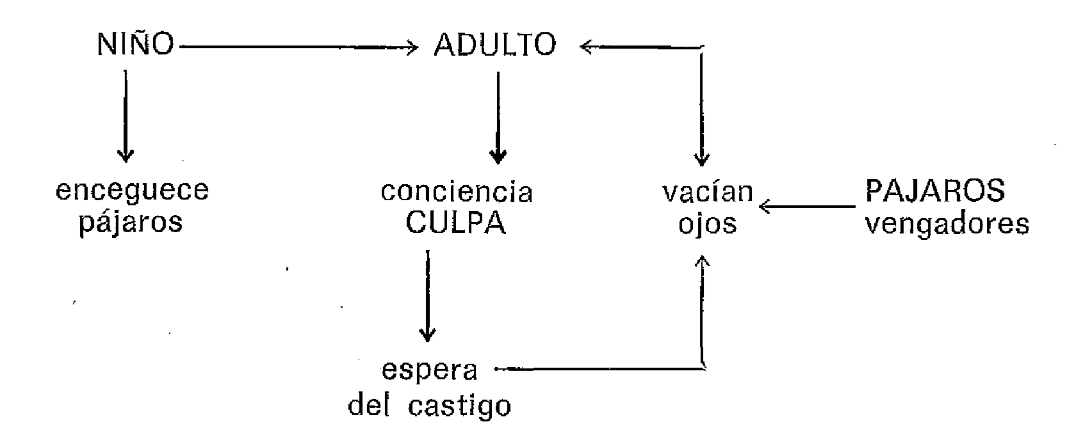
(76) Freud: *Interpretación de los sueños*, Madrid, Alianza Editorial, 1968, I, p. 51.
(77) *Sobre héroes...*, p. 442.
(78) *Vid. íd.*, pp. 444-445.
(79) Id., p. 445.
(80) *Op. cit.*, p. 189.
(81) *El escritor...*, p. 19.

sádico infantil de enceguecer pájaros encuentra ahora el alucinante castigo de los picos filosos de pterodáctilos:

> Sentí que aquel pico entraba en mi ojo izquierdo, y por un instante percibí la resistencia elástica de mi pupila, y luego cómo el pico entraba áspera y dolorosamente, mientras sentía cómo empezaba a bajar el líquido por mi mejilla... Con calma, creo que sin odio, lo que recuerdo me asombró, el gran pájaro terminó su trabajo con el ojo izquierdo y luego, retrocediendo un poco, su pico repitió la misma operación con el ojo derecho. Y volví a percibir aquella leve y fugacísima resistencia elástica de mi ojo, y luego la penetración áspera y dolorosa... (82).

Las percepciones visuales, acústicas y táctiles se intensifican, como en todos los estados paranoicos. El desgarramiento de los ojos, además de los «contenidos latentes» de la crueldad infantil, se vincula, indudablemente, con los ojos mutilados, vaciados, de los cuadros de Víctor Brauner.

Veamos en la diagramación de esta situación límite, cómo el sadismo de la niñez genera la conciencia de culpabilidad, con la pesadilla del castigo:



Desde el capítulo XXXII, Vidal Olmos vive un «ensueño turbio y agitado»; un descenso «hacia sus orígenes», encaminado a «descubrir el misterio central de la existencia», sin «discernir entre lo que me sucedió y lo que soñé o me hicieron soñar» (83).

El viaje subterráneo de Fernando, insólita forma de expiación, larga vía purgativa, *descenso* al mundo prohibido, a las zonas profundas y tenebrosas, culmina en el capítulo XXXVI. La compleja situación límite, anillada por insólitas fuerzas oponentes, las funciones adversas, la

(82) *Sobre héroes...*, pp. 520-521.
(83) Id., p. 562.

«petrificada ceremonia de la muerte», la caída en la inconsciencia, puede diagramarse así:

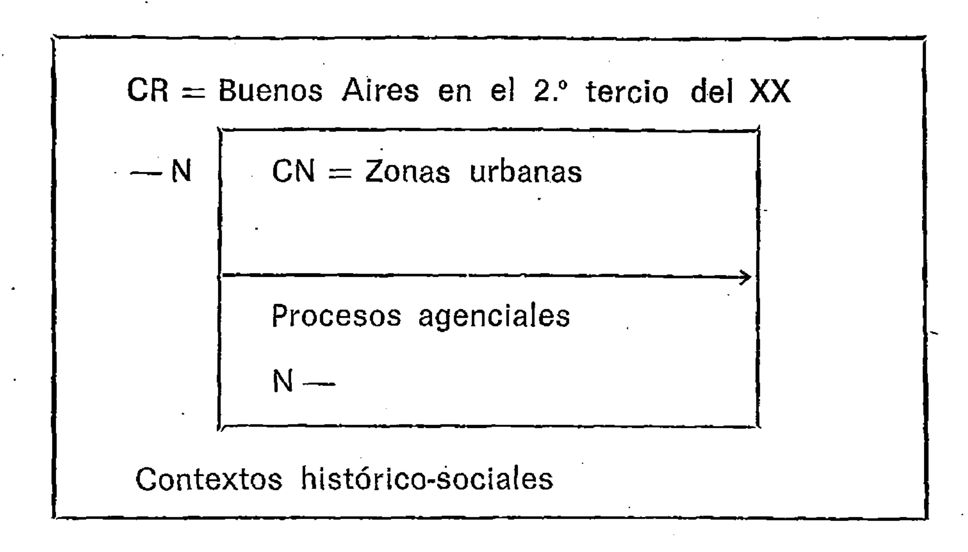
AGENTE	Medio alucinante	Fuerzas oponentes	Funciones adversas
VIDAL OLMOS	— pampa mineral — museo de horror — monstruos petrificados — murallas insalvables — lugar atemporal — «cataclismo cósmico»	— atracción deidad — siniestra majestad — ceremonia de la muerte — ojo fosforescente — comienzo y fin — metamorfoseado en pez	— horrorizado — agotado — desesperación — pavor — vértigo — irremediable soledad — pérdida conocimiento

MODELOS DE ESTRUCTURACION SOCIAL

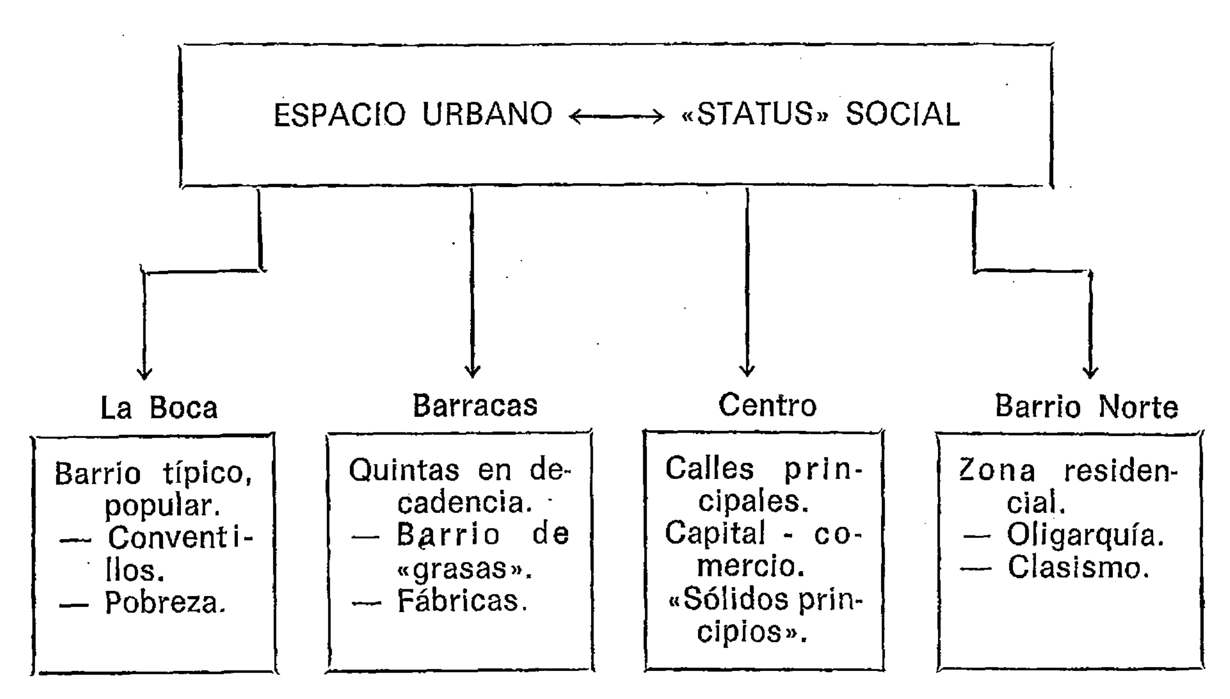
Sábato tiene una clara conciencia de la inestabilidad de la estructuración social en el mundo contemporáneo. La transitoriedad del hombre de nuestro tiempo, con sus situaciones de angustia y de resentimiento, proporciona un material insospechado para adensar el mundo novelístico. Para él, el escritor consciente «actúa con la plenitud de sus facultades emotivas e intelectuales para dar testimonio de la realidad humana» (84). Por eso, al servirse de sus propias experiencias, las contrasta con los postulados de los ideólogos y los literatos del siglo XIX y del XX, desde Carlos Marx hasta Servan-Schreiber, desde Tolstoi hasta Sartre.

La trilogía novelística sabatiana se desarrolla en concretos ámbitos sociales de Buenos Aires. Nos describe el autor las estructuras socioeconómicas con la minuciosidad de procedimientos de la narrativa tradicional, pero nos ofrece functores básicos, datos suficientes para establecer un *survey* efectivo de la capital argentina. Sobre el complejo cerco de la realidad (CR) y sus contextos histórico-sociales, selecciona unas franjas concretas y las dinamiza al introducirlas en el cerco narrativo (CN), las convierte en narración legible, positiva (N —), mientras que al margen queda el adtexto, la realidad contigua no utilizada, no narrada (— N). Veamos la diagramación de este proceso de interpretación del mundo bonaerense:

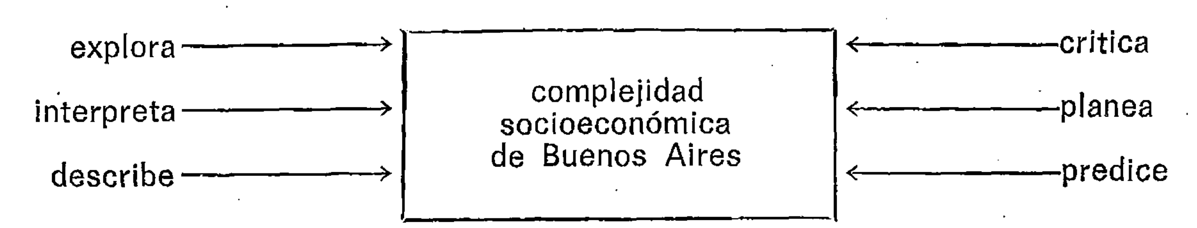
(84) *El escritor y sus fantasmas*, p. 259.



En *Sobre héroes y tumbas* encontramos la más compleja exploración del mundo urbano porteño. El novelista actúa sobre cuatro zonas diferenciadas, con un sistema de elementos representativos, y traza una interrelación entre estos núcleos y el *status* socioeconómico de las gentes que viven en ellos. Podemos representar la cuádruple correspondencia con este diagrama:



En este macroenfoque sabatiano, el lector no encuentra una información detallada sobre las distintas funciones de un sistema urbano cosmopolita, pero descubre, en cambio, la funcionalidad de varios códigos de comportamiento, como veremos más adelante. Sábato se enfrenta con modelos sociales presentes; plantea la funcionalidad socioeconómica, desde media docena de perspectivas:



Debemos destacar, en principio, que Sábato se preocupa más por el desgarramiento de sus personajes que con el compromiso de la descripción de los procesos sociales. A pesar de que sus dos primeras novelas se localizan cronológicamente en el período peronista, no profundiza en los conflictos, no se enfrenta con la función del nuevo sindicalismo de masas manipulado por el Estado. Sin embargo, su novelística aborda realidades que nos pueden servir distintos modelos de comportamiento social.

La acción de *El túnel* se centra en 1946, pero el obsesivo autoanálisis de la angustia del agente-narrador nos mantiene al margen de los cambios estructurales de la política justicialista. De todas formas, Castel, por su condición de pintor consagrado, entra en relación con círculos elegantes y refinados, aunque se avergüence de su traje viejo con rodilleras. Su pasión amorosa lo relaciona con el latifundismo agrario; María y Allende viven en un amplio piso de la ciudad, rodeados de criados a base de las rentas de la estancia; pero el artista reacciona contra sus comportamientos extraños y critica la hipocresía y la frivolidad de Hunter y Mimí Allende.

En *Sobre héroes y tumbas*, la sociedad acomodada aparece ya estratificada. Indudablemente el autor se inspira en unos modelos económicosociales observados directamente. No podemos olvidar que, a pesar de su pretendido populismo y de la aparente oposición de la burguesía industrial y la oligarquía, la política peronista beneficia a los fuertes grupos económicos, desde la creación del Banco de Crédito Industrial y del Instituto Argentino para el Fomento de la Industria (IAFI). Por otro lado, en aquellas circunstancias, el gran capital argentino cuenta con la alianza y la reintegración de la neooligarquía.

Sábato tiene conciencia directa de estos problemas y los interpreta literariamente en algunos modelos representativos. El prototipo del capitalismo de libre cambio de los años 1954 es Molinari, director de la gran empresa IMPRA. Aunque en su despacho hay un gran retrato de Perón dedicado, él defiende la ley de la oferta y la demanda, se muestra contrario a los «dirigistas» y crita las actuaciones financieras: «cada vez que se mete en el engranaje de la libre empresa no es más que para perjudicarnos, y en definitiva perjudicar al país» (85).

Desde la óptica de Martín, en su entrevista para pedir trabajo, Molinari aparece como un modelo de potentado. Pero su largo discurso, además de alegato paternalista en pro de la juventud argentina y de una Concepción General del Mundo, es un código de comportamiento, de defensa del orden, de la tradición y del clasismo; proclama la sen-

---

(85) *Sobre héroes...*, p. 309.

satez de su generación; rechaza las desviaciones políticas perniciosas y fustiga la libertad erótica de los jóvenes (86). Su código puede sintetizarse en estos tres campos:

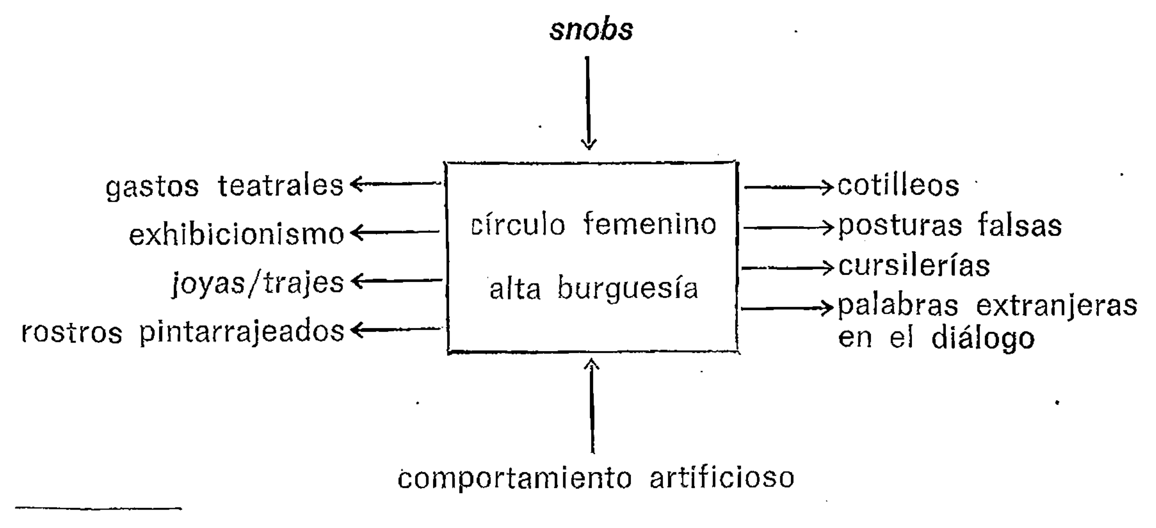
Fobias políticas	Sociedad en orden	Desmoralización
— socialismo — anarquismo — rebeldía juvenil — sociedades utópicas — falsa igualdad del hombre — discursos de barricadas	— organización tradicional — valores morales — honestidad — honor — ideas conservadoras — solidez del matrimonio	— desmoralización en Buenos Aires — crisis del matrimonio — amoralidad de la juventud — amor libre — prostitución

El discurso paternalista de Molinari encierra en sus contradicciones una crítica del estamento a que pertenece, y actúa como revulsivo sobre Martín, hasta producir su asco y su vómito. Pero la crítica más aguda está sintetizada en la valoración de Alejandra:

—«Molinari es un hombre respetable, un pilar de la Patria. En otras palabras: un perfecto cerdo, un notable hijo de puta.»

Los convencionalismos y el *gestus* social de la alta burguesía están representados por el círculo femenino de la *boutique* de Wanda, lugar de exhibición de «señoras o amantes de gerentes, de médicos importantes, de empresarios». Para Alejandra son «loros pintarrajeados», «caricaturas»; mientras que Martín se siente desambientado, «petrificado», en aquel absurdo y frívolo ambiente, ante la cordialidad superficial, creados para una sociedad artificiosa.

A través de las dos actitudes, de su acción gestual y de sus diálogos insulsos, podemos diagramar este modelo caracterizador:



(86) id., pp. 307-313.

Varios síntomas convencionalizados configuran un *gestus social* ceremonioso, falso, decadente. El *snob* Quique, con su máscara cambiante, según el papel representado, va descubriendo, en sus peroratas, los fallos del círculo femenino: las tendencias al laxismo escandaloso, las esporádicas actitudes «pequeñoburguesascontrarrevolucionarias», putrefactas y decadentes» (87).

Los privilegios de clase se relacionan con la procedencia étnica. A causa de los cruces y la emigración, «el país está expuesto a grandes peligros». Por eso se puede presumir de apellidos franceses o vascos, en cambio conllevan desprestigio los apellidos italianos. Partiendo de que «el tipo no se llama Perón sino Perone», Quique llega a esta conclusión: «Si tenés un apellido grasa tenés que defenderte como un gato panza arriba» (88).

Esta prosapia de los nombres volverá a plantearse en *Abbadón el exterminador.* Los representantes de la alta burguesía siguen menospreciando a los nuevos ricos *tanos,* nombre despectivo que emplean los argentinos de vieja estirpe para designar a los italianos de la emigración que aunque consigan fortuna no podrán acceder a los círculos del Jockey Club (89).

En la trilogía sabatiana no se tipifica un código de comportamiento de la oligarquía bonaerense. Pero en *Sobre héroes y tumbas* encontramos alusiones a su postura clasista. El barrio Norte es un bastión de las sacrosantas tradiciones. La postura de intransigencia está representada, en una ocasión, por los altavoces de la Alianza que fustiga con violencia los peligros del orden: «que los judíos pusieran las barbas en remojo, que los masones dejaran de molestar, que los marxistas terminaran con sus provocaciones» (90). Las clases altas demuestran, además, su intransigencia clasista en varias ocasiones. Los Acevedo eluden todo trato con el mundo de Barracas; para ellos, los Olmos no son más que locos y degenerados. Y después de las trágicas muertes de Alejandra y Fernando toman rápidas decisiones, se asustan e indignan con las noticias de la prensa y se hacen cargo de los supervivientes del incendio, para que «los periodistas no pudieran obtener partido de aquellos seres irresponsables». Lo que en realidad les preocupa es el escándalo y las posibles murmuraciones sobre la familia:

---

(87) Id., p. 340.
(88) Id., pp. 400-401.
(89) *Abaddón...,* p. 55.
(90) *Sobre héroes...,* p. 314.

> De modo que ellos, la rama rica y sensata, que siempre habían trabajado con eficacia para que aquella desagradable parte de la familia se mantuviese en el anonimato (hasta el punto de que eran muy pocos los que en la sociedad de Buenos Aires ... su sobrevivencia y, sobre todo, su parentesco), se encontraban de pronto con semejante escándalo en la crónica policial (91).

LABILIDAD SOCIAL

La interpretación social sabatiana se produce en distintos niveles. En la zona urbana de Barracas se localiza un doble proceso de cambio. La familia Olmos protagoniza un modelo de labilidad social descendente. La decadencia física está representada por el caserón en ruinas y el jardín abandonado. El propio escritor confirma su modelo real:

> Hay una casa en el barrio de Barracas que elegí después de buscar durante mucho tiempo una que me pareciera adecuada a la historia que estaba imaginando. Está en la calle Río Cuarto, tal como en mi obra pero no tiene mirador. El mirador lo tomé de otra antigua mansión en ruinas, que está en H. Yrigoyen casi Boedo (92).

En *Abaddón, el exterminador,* Bruno, al contemplar, después de tantos años, la casa de Río Cuarto, con el mirador recortado por «el cielo gris de otoño», aprecia su aspecto «lúgubre y enigmático», y piensa en los «imprecisos fantasmas» que merodearán dentro.

La familia Olmos representa una triple ruina: económica, moral y mental. De la vieja prosapia patricia, sometida a dramáticas circunstancias históricas, sólo quedan los fantasmas del pasado, las ruinas vivas que impresionan a Martín: el bisabuelo Pancho, en su silla de ruedas, anclado en la pesadilla de la huida de la legión Lavalle; el loco tío Bebe, tocando su clarinete; la cabeza del coronel Acevedo, degollada por la *mazorca*...

La violenta guerra civil entre federales y unitarios es la causa remota de la escisión de la familia, de la decadencia económica de los Olmos y la ruptura definitiva con los Acevedo. Los Olmos quedan allí aislado, en el barrio obrero, entre talleres y fábricas, rechazada por la rama aristocrática, según esta crítica de Quique:

---

(91) Id., pp. 587-588.
(92) *El escritor y sus fantasmas,* p. 17.

Empezando por el mero hecho de vivir en Barracas ya hay motivo suficiente para que la *haute* se muera de risa y para que mi prima Lala sufra del hígado, y tenga ataques de histeria cada vez que se descubre que entre nosotros y los Olmos hay un remoto parentesco. Porque, como me decía la vez pasada, furiosa: ¿me querés decir quién, pero quién, vive en Barracas? Y yo, claro, la tranquilicé contestándoles que allí no vive nadie, fuera de unos cuatrocientos mil grasitas y otros tantos perros, gatos y gallinas (93).

Pero, además de esta labilidad descendente, se produce en Barracas otro proceso de cambio, de función dinámica y ocupacional. Sobre el suelo de la quinta en ruinas se levantan talleres y fábricas que van configurando la zona industrial. La propia Alejandra se refiere a la quinta de la calle Isabel la Católica, demolida para construir una fábrica de neveras. El camión de Bucich atraviesa estos barrios industriales, y años más tarde, en las páginas de *Abaddón,* Bruno contempla «las grandes chimeneas y los puentes del Riachuelo» (94).

SOCIOLOGIA DE LA POBREZA

Hemos visto ya que Sábato es contrario a la ficción gratuita y defensor de la literatura problemática. En *Sobre héroes y tumbas* encontramos varios modelos sociológicos que nos proporcionan datos suficientes para imaginar el complejo *fresco* de la ciudad bonaerense. Tienen un interés especial las incursiones en el cuarto espacio, zona diferenciadora de La Boca, barrio popular, localizado en el sector Sur, a orillas del Riachuelo. Las realidades boquenses están enfocadas desde la óptica de Martín del Castillo y desde el protagonismo de Natalio Barragán y la mirada evocadora de Bruno, en *Abaddón, el exterminador.* El bar «Chinchín», en la avenida Almirante Brown, esquina Pinzón, es la principal unidad espacial de las dos novelas.

Los distintos encuadres del bar, en la primera obra, reflejan un típico ambiente popular; hombres de mameluco azul, chaqueta de cuero y botas o borceguíes, hablas de las rutas de los camioneros de la Patagonia. Son sintomáticos los signos iconográficos, como símbolo de una cultura de masas: el retrato de Gardel, las fotos de Boca Junior, retratos del jinete Leguisamo y el jugador Tesorieri la «Masseratti» de

(93) *Sobre héroes...*, p. 397.
(94) *Abaddón...*, p. 459.

Fangio. También las conversaciones de las distintas veladas se centran sobre el fútbol o sobre la autenticidad del tango. El forofo Tito d'Arcangelo perora sobre la campaña del titular del barrio en la liga y considera sus derrotas como una tragedia que se extiende a la nación: «Este paí ya no tiene arreglo»; critica duramente los fabulosos traspasos de los jugadores y se indigna por su escaso rendimiento. Pero también los otros clientes parecen «incapaces de tomar en serio nada que no fuera Perón o el partido del domingo» (95).

Veinte años más tarde, en *Abaddón,* el bar «Chinchín» se ha transformado; la formica reemplazó al mármol de las mesitas; se retiraron las fotos de los jugadores y el retrato de Carlos Gardel; pero entre los clientes se oyen las predicciones del loco Barragán, y Tito, ya envejecido y ensimismado, sigue siendo el receptor de las preguntas sobre fútbol. El viejo Natalio, en inseguros itinerarios, nos conduce hacia la Dársena Sur y nos acerca al Riachuelo, iluminado por los reflejos de las luces de los barcos. Pero el viejo Boca no es más que «un doliente recuerdo». Desde la nostalgia de Bruno es un fantasma, lo mismo que toda la ciudad (96).

El novelista no aporta datos suficientes para establecer con precisión el ámbito ecológico; sin embargo, varios signos de indicio sugieren las deficientes infraestructuras, el subdesarrollo, las carencias higiénicas, la depresión cultural. Estas limitaciones están presionando sobre las necesidades vitales, sobre el estatismo económico. Los cafetines del Bajo, recorridos por Martín, y los conventillos nos brindan encuadres de existencia miserable.

Tito d'Arcangelo y su familia protagonizan un modelo de existencia precaria. La casa «era una mezcla de conventillo y caballeriza», resonante de «gritos, conversaciones y varias radios simultáneas, en medio de un fuerte olor a estiércol». Los hermanos andan dispersos. El padre, viejo y enfemo, cochero sin trabajo, por la sustitución de los coches por taxis, se pasa las horas sentado a la puerta del conventillo, añorando constantemente el pueblo italiano de su nacimiento (97).

Los dos mitos populares, el fútbol y el tango, están presentes en la habitación de Tito; en la pared resalta una fotografía dedicada por el jugador Américo Tesorieri, varios recortes de *El Gráfico* y una gran bandera de Boca, extendida a lo largo. En «el viejo fonógrafo con bocina» suena la voz sugeridora de Carlos Gardel. Al escuchar *Alma en pena,* Tito reivindica, con contenida emoción, la autenticidad del tango:

---

(95) *Sobre héroes...*, pp. 256-262.
(96) *Abaddón...*, p. 494.
(97) *Sobre héroes...*, pp. 264-267.

La nueva generación no sabe ya nada del tango. Meta fostró y todo ese merengue de bolero, de rumba, toda esa payasada. El tango es algo serio, algo profundo. Te habla al alma. Te hace pensar (98).

Otro ejemplo de pobreza está representado por Hortensia Paz. Vive en una habitación miserable, infecta; adormece a su hijo en un cajón; pero, a pesar de todos «los sufrimientos y el trabajo, la pobreza y la desgracia», sigue mostrando «una expresión dulce y maternal», y se considera relativamente feliz con su hijo, su trabajo, los discos de Gardel, las flores, los pájaros...» (99).

Nos parece sintomático que Martín encuentre siempre protección entre estas gentes pobres, en los momentos más críticos. Tito lo invita a comer, le facilita alojamiento en su habitación. Hortensia Paz lo acoge en su pobre morada y lo cuida en su delirio y desesperación. Bucich, el camionero de la ruta patagónica, lo enrola como ayudante en su trabajo. Y por cierto que en esta ruta del Sur reencuentra el atormentado Martín la paz y la salvación.

Sábato siente, además, una emotiva inquietud por los emigrantes. Se sirve del punto de vista de Bruno para interpretar su conflictividad. Buenos Aires es una ciudad cosmopolita, poblada de desvalidos que pululan por sus calles, como en todas las gigantescas y espantosas Babilonias:

Seis millones de argentinos, españoles, italianos, vascos, alemanes, húngaros, rusos, polacos, yugoslavos, checos, sirios, libaneses, lituanos, griegos, ucranianos...

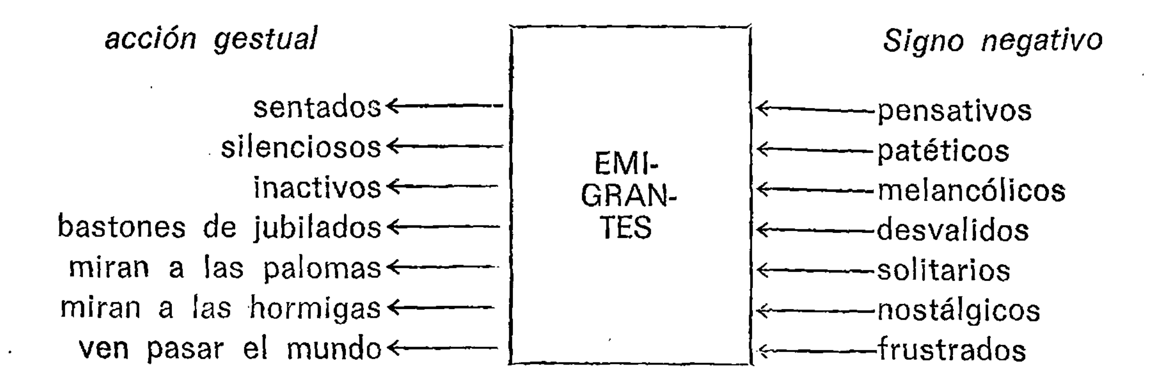
La ciudad gallega más grande del mundo. La ciudad italiana más grande del mundo... (100).

El capítulo V de la primera parte, los emigrantes, jóvenes sin trabajo y jubilados, ocupan los bancos de las plazas y los parques, rememorando su pasado «de la Selva Negra o de una callejuela de Pontevedra que baja hacia el Sur; mientras sus ojos se nublan un poco más, acentuando su brillo lacrimoso que tiene los ojos de los ancianos y que nunca se sabrá si se debe a causas puramente fisiológicas o si, de alguna manera, es consecuencia del recuerdo, la nostalgia, el sentimiento de frustración o la idea de la muerte» (101).

---

(98) Id., p. 266.
(99) Id., p. 686.
(100) Id., p. 325.
(101) Id., p. 181.

Estos emigrantes protagonizan este modelo de situación marginada con la misma acción gestual e idénticos signos negativos:



Más adelante, el mismo Bruno se refiere, con aguda intención, a la multitud de emigrantes que llegan desde «las cuevas de España, de las miserables aldeas, de los Pirineos», «hacinados en las bodegas» de los barcos, pero soñando con una mítica fortuna; y, cuando la crisis económica de 1930, asisten a la caída de Yrigoyen y forman en Puerto Nuevo «un mundo de ex hombres» o nutren las largas filas que «esperaban las ollas populares» (102).

La estructuración social en la novelística de Sábato condiciona varios modelos de lengua. La conducta lingüística está condicionada por factores sociológicos, por el *status* socioeconómico de las zonas urbanas, por raíces étnicas y niveles de instrucción. Dentro de las distintas modalidades del castellano porteño tienen un especial significado sociolingüístico el *snobismo* extranjerizante de ciertos círculos de la alta sociedad y el *lunfardo* de La Boca, empleado por Tito. Pero de este tema trataremos en otro trabajo.

BENITO VARELA JACOME

Cátedra de Literatura Hispanoamericana
Universidad de
Santiago de Compostela

(102) Id., p. 636.

ERNESTO SABATO O LAS INQUIETUDES DEL MUNDO *

La literatura de Sábato es, por excelencia, de investigación existencial. Las preocupaciones del escritor no se encaminan al sondeo de ciertas psicologías para completar mapas geológicos de la conciencia del hombre con yacimientos de algunas zonas desconocidas. Tampoco en los maestros de la prosa psicológica ha constituido un objetivo en sí profundizar en el tiempo interior, en los estratos subliminares y en el registro de los movimientos espirituales subconscientes. Han rastreado la integración en sentido bergsoniano, en la duración, en la realidad sorprendida en su pulsación directa, inmediata, no desfigurada por la ansiedad de la geometría inmóvil del pensamiento racional, la transcripción no falseada de las reacciones del subconsciente, en bruto, a cuya cadencia todo ser rehace, en cierto sentido, la historia completa de la humanidad *(Finnegan's Wake)* y también lo banalmente cotidiano y lo heroico mítico se fusionan en idéntico temblor latente, informe *(Ulysses)*. En esencia, es decir, los ejercicios de buzos en los abismos de la conciencia no se han fijado, en los mejores ejemplos de tal prosa, la simple finalidad de registrar relieves extraños e inexplorados, sino descifrar el reflejo de la existencia, de la realidad, en ocasiones de la historia, en la conciencia individual. Pero estas indagaciones han partido siempre de la convicción que el sentido recóndito, fundamental, secreto de la existencia y de la realidad puede ser hallado tan sólo en la conciencia, cuyos estremecimientos caóticos componen la verdadera cadencia del vivir del hombre en el cosmos, la naturaleza real y básica de las relaciones humanas.

La prosa de Sábato parte de bases totalmente diferentes, de otras vías más fecundas de la prosa actual. Esta búsqueda de nuevos fundamentos surge, principalmente, de la decepción provocada al verificar las pocas luces que la indagación psicológica le aportara para el esclarecimiento de verdaderos problemas existenciales. Una determinada modificación básica del ritmo de la existencia contempo-

* Fragmento del libro *Profiluri Hispano-Americane Contemporan*

ránea ha favorecido, incuestionablemente, la orientación de escritores acuciados por apresar el sentido y movimientos más profundos hacia otras modalidades distintas del análisis psicológico. Pues, como se ha señalado frecuentemente, la prosa psicológica ha sido, en medida muy acentuada, privilegio de ciertos períodos tranquilos de la historia y de determinadas categorías humanas, cuyas situaciones sociales permitían el ocio de la introspección minuciosa, de análisis infinitos. Las épocas de intenso dinamismo imponen una canalización de las reacciones íntimas del hombre en acción, en movimiento, y la expresión directa, inmediata. La famosa *lost generation* norteamericana ha descubierto con suma naturalidad y para su provecho con desenvoltura esta verdad. N. Sarraute señalaba con razón que el fracaso del análisis psicológico se ha tornado evidencia en el momento de advertir que sus resultados, producto de tanto esfuerzo, se manifiesta en Hemingway, por ejemplo, «sin contorsiones y sin cortar un pelo en cuatro». El descubrimiento de la posibilidad de transformar la simple representación visible del comportamiento cotidiano en método revelador de la autenticidad humana, de las características profundamente individuales de algunos seres, de modificar las relaciones entre los hombres, podía constituir sin embargo un giro hacia fórmulas envejecidas, congeladas, en primer lugar hacia el croquis de tipo Maupassant o hacia el estudio naturalista. El peligro de esta apertura al naturalismo se pronuncia con bastante claridad en algunos tics de Erskine Caldwell o Steinbeck. Lo que ha salvado, no obstante, al realismo, en el fondo fuertemente selectivo, de Hemingway y Faulkner de caer en naturalismo chato es la integración natural y convincente de las realidades analizadas en perspectiva mítica, el afianzamiento de ecuaciones mito-realidad abiertas de par en par a zonas de sugerencia poética. Tal correlación mítica del análisis realista, que en Hemingway se vierte mediante un permanente comentario sobrentendido que aflora de la eterna medida de los hombres con el ideal mítico de una virilidad ingenua, se amplía en Faulkner en una verdadera mitología de las realidades del Sur. Nace también una literatura que, bajo apariencias de realismo atento a construcción y detalles, concibe una nueva realidad de síntesis, donde se concentra violentamente todo el dramatismo y la absurdidad de la existencia, el juego de sombras de la fatalidad y su cinismo natural y frío, que configura una visión mítica de la existencia, de la situación del hombre en el mundo.

La literatura de Ernesto Sábato se erige en zonas muy próximas al mundo mítico forjado por Faulkner como escenario del drama existencial que constituye la sustancia de su análisis. Esta cercanía está

subrayada en ambas obras, tanto por ciertas orientaciones fundamentales como por la atmósfera de las mismas. Pues la visión de Sábato se bosqueja en ámbito muy semejante, de dramatismo desgarrador, de pesimismo opresivo, de obsesión ante la fatalidad que ofusca las relaciones humanas y cercena sus ímpetus más nobles. Al mismo tiempo, como Faulkner, procura estructurar un análisis mítico de las realidades profundas de su patria, perfilando las coordenadas específicas de la existencia en determinada sociedad. Lo que distingue, con todo, la obra del escritor argentino es, por un lado, la síntesis fantástica cumplida entre el análisis realista de las relaciones humanas y su visión alucinada del destino y la fatalidad ciega que la modela. La preocupación esencial de Sábato se encamina —como lo confiesa en una nota de su segunda novela— a la búsqueda del «misterio central de nuestra existencia». En la concepción del escritor argentino este misterio no puede ser advertido sino mediante el análisis espectral de las relaciones entre los hombres, ante todo de la relación de conciencias unidas por sentimientos plenos de dignidad o de pasiones pujantes, en cuyas atracciones y rechazos complicados se discierne algo de la urdimbre misteriosa —verdad y mentira— que constituye la vida. De aquí la indagación porfiada en largas cadenas de análisis de la superficie inmóvil, pero con profundas resonancias obsesivas de las expresiones, significados oscuros de un gesto o una palabra. Y la pasión por registrar el lento avance lleno de meandros tortuosos de las ataduras humanas, principalmente del amor, donde Sábato advierte el más notable campo de enfrentamiento de los seres con el destino. En su concepción el amor alcanza significación dramática, de una solemnidad como no ha tenido nunca sino en los pensadores neoplatónicos, y de singular posibilidad para redimir al hombre de las tinieblas de la soledad. Y el ser humano que asume por entero su destino ontológico está condenado a un tanteo sin término, ininterrumpido por las tinieblas frías de la desesperanza, de la soledad. Sitiado por una opaca cerrazón a través de la cual seres y mundo se vislumbran apenas como borrosos desplazamientos de sombras, el pensador soporta la soledad bajo imperio fatal e implacable, desgarrado en ansias de comunicación, de tornarse inteligible a los demás, de tenderles puentes. Hay pocas páginas donde soledad y aislamiento del creador se manifiesten con tanta fuerza lírica y con tan frías conclusiones como en los escritos de Sábato.

Para desprender algunas propuestas fundamentales de su concepción sobre la situación ontológica del hombre, conviene remitirnos a una valiosa reflexión de Lucian Blaga donde se cimenta su idea acerca del papel creador del hombre. En Blaga, el hombre como ser

consciente se escinde en dos horizontes básicamente distintos: el del mundo concreto, inmediato de la existencia cotidiana, su misión de autoconservar y perpetuar la especie, y el horizonte del misterio, en el que respira como ser creador de cultura, ávido de conocimiento y ávido por destramar el velo de lo desconocido que lo circunda y donde su existencia «tiene el perfil de permanente tensión con un desenlace repetido más y más» *(Arte y valor).*

Para Sábato, el horizonte del misterio absorbe con intensidad implacable a quienes habitan preferentemente en su luz y produce una trágica dicotomía en el seno de la especie, condenando a irremisible soledad a los predestinados a un papel creador. Así lo manifiesta el pintor Juan Pablo Castel en la primera de sus novelas: el hombre predestinado a existir en el horizonte del misterio es aspirado por un túnel sombrío y solitario donde transcurren sus días esperando la llegada de un instante en que este túnel se una al otro para truncar la soledad y, por lo menos, avecinarse al nuevo, a través de cuyas paredes translúcidas se distingue «otra figura silenciosa e inalcanzable». Mientras tanto, más allá de los túneles solitarios se extiende «el mundo anchuroso, sin límites, de aquellos que no viven en los túneles», «la vida agitada que llevan los hombres que están fuera, vida curiosa y absurda con bailes, fiestas, alegrías y frivolidades».

A esta situación existencial se sobrepone una dramática dualidad de la conciencia: «Cuántas veces esta maldita división de mi conciencia no ha sido culpada de hechos atroces —confiesa Castel—. Mientras una parte me empuja a portarme debidamente con los hombres, la otra denuncia fraude, hipocresía y falsa generosidad; mientras una me obliga a insultar a un ser humano, la otra comparte el dolor con él y me acusa a mí mismo de cuanto señalo en los demás; mientras una me permite advertir la hermosura del mundo, la otra me señala su imperfección y lo ridículo de todo sentimiento de felicidad.»

Del drama ontológico del hombre capaz de pensar la existencia surge la trágica falta de comunicación entre los hombres, la ausencia de un denominador común al examinar la realidad y el dramático derrumbe bajo el peso de la sospecha y de la duda convertidos en únicos instrumentos para la verificación de las relaciones humanas —como en el caso del pintor Castel, de *El túnel*— o la caída en el culto al mal como arte que rige las relaciones interhumanas y la caída al infierno monstruoso de la alucinación en el capítulo «Informe sobre ciegos» en *Sobre héroes y tumbas,* que abarca la experiencia demencial consignada por Fernando Vidal Olmos mientras busca «el misterio central de la existencia en el horror y la degradación».

Si la obra de Sábato se detuviera en la encarnación de tales conceptos amargos sobre la existencia, el hombre y sus relaciones, gravitaría sin ningún interés particular en la órbita de la literatura existencialista con matices de pesimismo que ha conocido cierta demanda en los años grises de la posguerra para caer luego en desuso. Con este material empañado de amargura, el arte de Ernesto Sábato construye, sin embargo, un cosmos coherente, traspasado por la alternancia de luz y tinieblas en la lucha entre pureza y daño, entre el bien y el mal, entre construcción racional e informe. En este cosmos penetrado de sentido Sábato proyecta todas las inquietudes y decepciones de una época profundamente agitada de la historia, la compleja y vasta realización llena de contradicciones y de graves problemas de la sociedad argentina de hoy vista en su más complicado tramo, la vida babilónica de la gigantesca metrópoli, Buenos Aires. La ambición desmesurada del autor consiste en hacer el balance de la situación actual del hombre atrapado en el engranaje tremendo de una ciudad saturada de dinamismo y conflictos económicos, sociales y humanos, y paralelamente una síntesis del destino de la Argentina, confrontando el presente con un momento dramático de la historia del país: la derrota de la Legión de Lavalle por las tropas del dictador Rosas, de la mezquindad y cobardía farisaica con la hombría para desafiar el destino. La inmensidad de este objetivo le ha surgido claramente al autor, quien dio voz a la conciencia de las dificultades en una página memorable de *Sobre héroes y tumbas:*

Todo era tan frágil, tan transitorio —pensaba Bruno—. Escribir al menos para eso, para eternizar algo pasajero. Un amor acaso. *Alejandra,* pensó. Y también *Georgina.* Pero ¿qué, de todo aquello? ¿Cómo? Qué arduo era todo, qué vidriosamente desesperado.

Además, no únicamente se trataba de eternizar, sino de indagar, de escarbar el corazón humano, de examinar los repliegues más ocultos de nuestra condición.

Nada y todo, casi dijo en alta voz, con aquella costumbre que tenía de hablar inesperadamente en voz alta, mientras se reacomodaba sobre el murallón. Miraba hacia el cielo tormentoso y oía el rítmico golpeteo del río lateral que no corre en ninguna dirección (como los otros ríos del mundo), el río que se extiende casi inmóvil sobre cien kilómetros de ancho, como un apacible lago, y en los días de tempestuosa sudestada como un embravecido mar. Pero en ese momento, en aquel caluroso día de verano, en aquel húmedo y pesado atardecer, con la transparente bruma de Buenos Aires velando la silueta de los rascacielos contra los grandes nubarrones tormentosos del Oeste, apenas rozado por una brisa distraída, su piel se estre-

mecía apenas como por el recuerdo apagado de sus grandes tempestades; esas grandes tempestades que seguramente sueñan los mares cuando dormitan, tempestades apenas fantasmales e incorpóreas, sueños de tempestades que sólo alcanzan a estremecer la superficie de sus aguas como se estremecen y gruñen casi imperceptiblemente los grandes mastines dormidos que sueñan con cacerías o peleas.

Nada y todo.

Se inclinó hacia la ciudad y volvió a contemplar la silueta de los rascacielos.

Seis millones de hombres, pensó.

De pronto todo le parecía imposible. E inútil.

Nunca, se dijo. *Nunca.*

La verdad, se decía, sonriendo con ironía. LA *verdad. Bueno, digamos:* UNA *verdad,* pero ¿no era una verdad la verdad? ¿No se alcanzaba «la» verdad profundizando en un solo corazón? ¿No eran al fin idénticos todos los corazones?

Un solo corazón, se decía.

Un muchacho besaba a una chica. Pasó un vendedor de helados en bicicleta: lo chistó. Y mientras comía el helado, sentado sobre el paredón, volvía a mirar el monstruo, millones de hombres, de mujeres, de chicos, de obreros, empleados, de rentistas. ¿Cómo hablar de todos? ¿Cómo representar aquella realidad innumerable en cien páginas, en mil, en un millón de páginas? Pero —pensaba— la obra de arte es un intento, acaso descabellado, de dar la infinita realidad entre los límites de un cuadro o de un libro. Una elección. Pero esa elección resulta así infinitamente difícil y, en general, catastrófica.

La construcción artística destinada a cumplir este sueño audaz de «tomar el humo con las manos», desarrollada con extrema lucidez, un sentido excepcional de las proporciones y una singular intuición del detalle representativo, capaz de insuflar vida a un conjunto de hechos o situaciones donde los pormenores se acumulan en profusos vuelcos de tempestad, forjando paso a paso un universo alucinante de magnífica coherencia. Y donde todo se engarza con la frialdad exacta e inexorable de una demostración matemática. Los cuatro capítulos de la novela («El dragón y la princesa», «Los rostros invisibles», «Informe sobre ciegos» y «Un dios desconocido») son los tiempos de una espaciosa respiración musical. El primero, enfundado en tonalidad sombría de encuentros con la soledad angustiada de la gran ciudad. El segundo, construido por disonancias violentas como el enfrentamiento de los destinos y el grito herido de la ingenuidad desgarrada por lo absurdo de la existencia y por el surgimiento de sus regiones infernales. El tercero, marcando la victoria demencial de la

pesadilla y de lo deforme, de las fuerzas infernales, monstruosas, sobre el orden racional. Y el cuarto, urdido por la tentativa humana de comprender y explicarse lo terrible y poderlo detener.

Esta construcción difícil, forjada con arte lúcido, ordenada, que siempre enfrenta al plano de conjunto, pero que se ahonda con pasión sensual en el modelado de la encarnación rica en detalles, se alza incontenible desde el fárrago turbador del sondeo a la existencia, en el ángulo lúcido e implacable de la meditación filosófica, configurando incuestionablemente una de las grandes obras novelísticas de nuestro tiempo.

FRANCISCO PACURARIU

Editura Pentru Literatura Universala
BUCAREST, 1968

PROSTIBULOS Y CATEDRALES

Cada cultura tiene un sentido de la realidad, y dentro de ese ciclo cultural, cada artista. Lo nuevo para Kafka no es lo que por nuevo entendía John dos Passos. Cada creador debe buscar y encontrar su propio instrumento, el que le permite decir realmente su verdad, su visión del mundo.

ERNESTO SABATO

En la advertencia a lo que constituye su primera obra y a pesar de la lejanía en que la siente, hace Sábato una toma de posición precisa. Toma de posición que mantiene, coherentemente, a lo largo del tiempo: vivir definitivamente en el mundo de los hombres asumiendo sus contradicciones. El hombre no habrá de encontrarse en el mundo frío de la ciencia y el cálculo, sino moviéndose por las esferas múltiples de la vida humana. Por ese camino va la búsqueda de uno mismo, pero la pesquisa es personal e irrepetible.

> Fuera de mi ruta debe haber otros entes, otras teorías e hipótesis. El universo de que se habla aquí es mi universo particular y, por lo tanto, incompleto, contradictorio y perfeccionable...
>
> Este libro es el documento de un tránsito, y en consecuencia participa de la impureza y la contradicción, que son atributos del movimiento. Imagino la irritación que producirá a los fanáticos del sistema, que tienen la curiosa pretensión de ser propietarios de la verdad, frente a los otros mil sistemas, como por alguna especie de arreglo personal con el organizador del espectáculo. Por mi parte reconozco no tener vinculaciones tan influyentes.

Y en *Abaddón, el exterminador*, después de algo más de un cuarto de siglo, el novelista insiste a través del personaje que lleva su nombre:

> Soy poco más que un escritor que me vengo planteando desde hace casi treinta años el problema del hombre. De la crisis del hombre. La poca filosofía que conozco la aprendí a tumbos, a través de mis búsquedas personales en la ciencia, en el surrealismo, en la revolución. No es el resultado de una biblioteca, sino de mis desgarramientos. Tengo lagunas inmensas, las mismas que en literatura, en todo. ¿Cómo te explicaría?
>
> Quedó pensando.

> Es como si fuese un explorador en busca de un tesoro metido en una selva para llegar a la cual he debido atravesar montañas peligrosas, ríos torrentosos, desiertos. He estado perdido muchas veces, no sabía para dónde agarrar. Creo que me salvó nada más que el instinto de vida. Y bien: esa ruta la conozco, al menos la viví no me enteré por los libros de Geografía. Pero no sé infinitas cosas que están fuera de mi ruta. Más aún: no me interesan. Sólo pude aprender lo que me apasionó de modo vital, lo que tenía que ver con ese tesoro.

Estas calas, hechas con el entusiasmo y la entrega tan habituales en Sábato, ayudan a echar luz (no tenemos que caer en la llamada falacia intencional) sobre un punto demasiado relevante en su obra: su concepto del arte en general y de la novela en particular. Escritor que vive y hombre que escribe, quiere integrar la totalidad a la obra y la obra en la totalidad. El intento de clasificar *Abaddón* como una novela total puede parecer una tautología de contratapa: es verdad que, hasta cierto punto, toda novela —aunando lo que muestra y lo que oculta— es una totalidad, un cosmos, cuyas proyecciones abarcan y opinan sobre los más variados aspectos de la vida. Aquí, la totalidad quiere ser alcanzada declaradamente, y para ello se multiplican los planos de la narración, y así, ensanchada, puede dar cabida, sin más explicaciones, tanto a un gracioso existencialista del humor negro (un tal Jorge Ledesma y sus cuatro «Comunicaciones») como a una serie durísima de recortes periodísticos que miden la atrocidad del hombre y su frivolidad.

Al no poder aislar la escritura de la vida, las confunde, las hace converger en un plano: la novela. Es por ello que su presencia —con nombre y apellido— se hace más que necesaria, imprescindible. De esta manera, el conocido realismo de Sábato en *Abaddón* pretende dar un paso más allá. Esta novela parece ser la totalidad de su mundo, *su* totalidad: la versión de Ernesto Sábato de la «existencia profunda», que echa mano del realismo elemental como también el de los sueños; abarca el mundo de las fantasías abrumadoras, la tortura policial más inhumana y la frivolidad revisteril, «porque el mundo no sólo está fuera, sino en lo más recóndito de su corazón, en sus vísceras e intestino, en sus excrementos». La vida humana en sus más encontrados planos. La obra artística —*Abaddón* es el ejemplo— admite definitivamente la presencia de una compleja humanidad más o menos estropeada por la vanidad que sufre y sueña, que aúna el profesionalismo y la marginalidad, pero incluyendo también «otros seres terribles y canallescos». La realidad es percibida en forma compleja y la narración es su desbrozamiento y recreación. *Abaddón* es la

suma sabatiana: esa ruta seguida, y perseguida, en la que intenta resolver sus contradicciones de hombre. Sábato, como el típico autor de pocas obras, se repite y profundiza; pero si sus obsesiones son las mismas, su creatividad es siempre nueva: la creación no es un círculo sino una espiral. Aquí están presentes *El Túnel* y *Sobre Héroes y Tumbas,* sus personajes y sus problemas siguen configurando el mundo narrativo en su mismo ámbito: Buenos Aires, ciudad que ha extraído de una rica cultura de aluvión sus perfiles más acendrados y personales. *Abaddón* culmina la integración que el autor predica reiteradamente para el arte. No habrá de extrañarle a quien conozca las obras anteriores de Sábato encontrarse con los principales núcleos teóricos que éste ha ido desarrollando en su ya extensa vida intelectual y pública. No me refiero exclusivamente, entonces, a la sola inclusión de su anterior obra creativa sino también la de su pensamiento vivo esencialmente polemista de sus ensayos, artículos y declaraciones. Y esta novela-esponja acepta de una manera natural todo el cúmulo teórico, todo el pensamiento, las preocupaciones que Sábato ha ido puliendo, modificando y enriqueciendo en muchos lustros. Artículos periodísticos y opiniones vertidas en muy diferentes medios de comunicación verifican en *Abaddón* la ineluctable vocación de la novela moderna por esa integración a la que hace referencia el escritor argentino. Pero, por supuesto, la novela no es la suma de las ideas del autor a su obra ya conocida: es también el buceo completo en la inconsciencia individual y colectiva. Es el deseo de atrapar la realidad compleja del individuo en un medio social y político determinados. Y todo ello apoyado en una dialéctica de puntos de vista, opiniones que muestran un abanico de actitudes tan humanas como la angustia, la pasión, el humor o la frivolidad.

Pero, además, Sábato es argentino y sabe perfectamente que no hay forma de trasmitir la multiplicidad de ese ser nacional y su manera peculiar de encarar sus problemas si no es usando su lenguaje, sus idiolectos. Coincide en esto con Cortázar quien expresa: «En *Los reyes* me despedí lujosamente de un lenguaje estetizante, que me hubiera ahogado en terciopelo y pluscuamperfectos. En los cuentos que siguieron *escribí argentino.*»

Los argumentos hábilmente tramados, los personajes de otras obras suyas —Castel, Bruno, Martín, Alejandra—, la inclusión del propio novelista como personaje, el Buenos Aires que subyace y acompaña esas aventuras vitales y forma con ellas un todo coherente a la manera de la épica de Dos Passos es lo que Sábato llama en el decurso de la misma novela «ficción a la segunda potencia» y que resulta en última instancia, más que una ficción de la ficción, una ficción que se instala

en la realidad y se marida con ella. Así la obra no remite a un ente más o menos abstracto, que tiene sus propias leyes y cuya función consiste en amodorrar o aleccionar respecto a la clarividencia de una doctrina aplicada; al lado de la obra va siempre el lector apoyando, disintiendo, corrigiendo; sintiendo en fin de cuentas que hay allí algo más que letra y que le incumbe de una manera inmediata y perentoria. Y al introducirse en la obra como un personaje más —increíble recurso de genios de la talla de Dante o de Cervantes— está objetivando su creación, virtualizando su «realismo» y al mismo tiempo lo hace volver sobre sí mismo, así la realidad se concreta más acá de la ficción invadiendo al lector con su urdimbre multifacética como lo hace el monstruo alado de siete cabezas que ve, echando fuego en el cielo, Natalicio Barragán.

Así hay un Sábato que cobra dimensión de personaje para que aquéllos tomen sus propias medidas de Sábatos reales y deambulen por los parques y las calles del Buenos Aires físico. Pero las cosas no acaban ahí; hay otra vuelta de tuerca: ese Sábato razonante y polémico, que sufre la persecución de fuerzas ocultas —el viaje por su infierno personal— y cuya tumba es descubierta —¿en sueños?— por Bruno (¿el personaje sueña la muerte de su autor?) se convierte en materia novelable y novelada, materia que manejan sus personajes.

El realismo de Sábato está constituido, antes que nada, por un existencialismo de múltiples intereses humanos y su marca personal es probable que sea la pasión con que se exponen los hechos y con que se plantean las ideas.

> —Vea amigo, dejémonos de tonterías y de una vez por todas digamos la verdad. Pero eso sí, toda la verdad. Quiero decir, hablemos de catedrales y prostíbulos, de esperanzas y campos de concentración. Yo, por lo menos, no estoy para bromas porque me voy a morir.

Esa es la natural temperatura de la novela y no se modifica, siquiera, ante las extensas explosiones de frivolidad de alguno de sus personajes; tal es el caso de Quique —una contrafigura de Sábato— dueño de una clara inteligencia diluida en un espíritu juguetón y escéptico. Quique es el ser en el que el existencialismo deja la tónica del visionario o del angustiado y se convierte en la visión lúdica del desencanto que recuerda a más de un personaje cortazariano. Pero su frivolidad no llega a caracterizar la obra sino que aparece como el contrapunto de la seriedad excesiva del Sábato personaje —con el que se cruza habitualmente— algo así como un humorista del malestar que en su voz parece más contenido.

Es así que para Sábato, narrador de una vitalidad poco común, la mentada decadencia del género novelístico no es más que un apriorismo o, como mucho, una generalización sin validez sustentada en tímidos escribas. Para mostrar «su realidad» Sábato lucha no sólo contra los novelistas y críticos mediocres sino contra aquellos bien intencionados pero muy mal informados apologetas de la literatura realista y para los cuales el fin primero y último de la literatura es el social y político. Porque —parafraseando al novelista— la totalidad concreta del hombre incluye el ansia de absoluto, la voluntad de poder, el impulso a la rebelión, la angustia ante la soledad y la muerte «que no son manifestaciones de la podredumbre burguesa sino que también pueden atacar (y atacan) a los felices habitantes de la Unión Soviética» ... «Todos los filósofos, cuando han querido tocar el absoluto, tuvieron que recurrir a alguna forma del mito o de la poesía». El problema se reduce, entonces, a inventar una novela más o intentar la construcción de la novela personal alimentada de las contradicciones humanas, que sea novela y antinovela, la ficción y su crítica. Sábato no rechaza para la narración los objetivos sociopolíticos; a lo que se opone terminantemente es a la legislación que, amparada en una axiología práctica, recorta, poda, reduce con muy buena voluntad las naturales y profundas inclinaciones del artista. Aquéllos son válidos, obligados, pero no únicos ni definitivos. Al arribar a un planteo de una narrativa cuestionada entiende que existen dos aspectos: «Crisis de la novela y novela de la crisis.» Pero estos aspectos son viajeros que llevan igual destino, metales de una misma aleación: narrativa en crisis que novela el proceso de su estancamiento y sinsentido. La alternativa sabatiana es eliminar alguna de las limitaciones que aún intentaban contener esa forma narrativa. «La novela de hoy al menos en sus más ambiciosas expresiones debe intentar la descripción total del hombre, desde sus delirios hasta su lógica. ¿Qué ley mosaica lo prohíbe? ¿Quién tiene el reglamento absoluto de lo que *debe* ser una novela?» Desde este punto de vista resulta ridícula la pretensión objetivista y aséptica de Robbe-Grillet. Sábato se manifiesta un rabioso partidario de la dialéctica y la bilateralidad, pues como él mismo explica, el hombre es un ser dual y él no puede ni quiere proscribir su lado oscuro. De ahí que su ficción sea realista —en el sentido de realidad que estoy explicando— y se confunda (se funda con) con la vida en su autenticidad y su verdad. Y para ello habrá que recorrer el tortuoso camino que lleva de los prostíbulos a las catedrales (o de prostíbulo en prostíbulo buscando catedrales). Pero hoy más que nunca toda narración —creación— es una apuesta difícil y azarosa a la que concurren las preocupaciones y el arte que en más de una ocasión mezclan sus aguas. Porque la obra

debe confesar los secretos profundos y recónditos del individuo incluyendo los inconfesables. Además la obra de arte que se suma automáticamente a una larga tradición multitudinaria se cuestiona al tiempo que se engendra:

> De nuevo empezó a ver todo negro, y la novela, la famosa novela, le parecía inútil y deprimente. ¿Qué sentido tenía escribir una ficción más? Las había hecho en dos momentos cruciales, o por lo menos eran las dos únicas que se había decidido a publicar, sin saber bien por qué.

Es lo que razona Sábato en relación a *Abaddón* y dentro de la misma ficción. Pero ésta no es más que una parte —y no la más pequeña— del problema, pues existen situaciones en que la creación de mayor humanidad y más enfervorizada denuncia parece una frivolidad o un gesto voluntarioso y gratuito.

> Y entonces a Sábato le volvió en el estómago aquel asco por la literatura, que cada día se le repetía con más fuerza, y volvió a pensar en lo de Nietzsche: tal vez uno pudiera llegar a escribir algo verdadero cuando esa repugnancia por la literatura y sus palabras llegase a un grado irresistible; pero repugnancia de verdad, de esas que pueden provocar un vómito a la sola vista de uno de esos *cocktails* de artistas que hablan de la muerte mientras se disputan un premio municipal. Y después, a un millón de kilómetros de todos esos (¿esos?) seres vanidosos, mezquinos, perversos, sucios, hipócritas, empezar a respirar aire puro y fresco, estar en condiciones de hablar sin avergonzarse con un analfabeto como Carlucho, hacer algo con las manos: una acequia, un pequeño puente. Algo humilde pero limpio y exacto. Algo útil.

El arte pasa a ser, entonces, un supremo acto de moralidad, un compromiso como quería Sartre pero un compromiso total que involucre los posibles individuos que conviven en el mismo hombre e incluso la misma frivolidad y el asco reflejo.

Y *Abaddón* quiere ser el vómito a que alude Bruno; rencoroso y adolescente vómito de Nacho Izaguirre sobre su hermana que ha sucumbido, se ha entregado a la corrupción de una sociedad que acaba con los valores más puros del individuo. «Una novela sobre esa búsqueda del absoluto, esa locura de adolescentes pero también de hombres que no quieren o no pueden dejar de serlo: seres que en medio del barro y del estiércol lanzan gritos de desesperación o mueren arrojando bombas en algún rincón del universo. Una historia sobre chicos

como Marcelo y Nacho y sobre un artista que en recónditos reductos de su espíritu siente agitarse esas criaturas (en parte vislumbradas fuera de sí mismo, en parte agitadas en lo más profundo de su corazón) que demandan eternidad y absoluto. Para que el martirio de algunos no se pierda en el tumulto y en el caos sino que pueda alcanzar el corazón de los hombres, para removerlos y salvarlos.»

No en vano confiesa Sábato «Yo escribo ficciones para rescatar mi lado adolescente». Y llena de adolescentes idealistas está la obra de Sábato —como la de su coetáneo rioplatense Onetti—. Alejandra, Martín, Nacho, Marcelo son los refugios, casi enloquecidos, del desprendimiento y del amor pero son alcanzados con crueldad y saña por la suciedad de la vida —la excepción es Marcelo a quien el martirio conduce a una muerte salvajemente ejecutada.

Para hacer patentes las atrocidades del ser humano —entendiendo el arte, nuevamente, en una coordenada moral— el novelista enumera en extensa y detallada lista, muchas de las barbaridades que se ha atrevido a cometer el hombre en nuestros días. Son datos de la realidad más elemental y periodística a la manera de Dos Passos y de Cortázar * resultando ser —además de cruda denuncia— otra manera de igualar y confundir ficción y realidad o, si se prefiere, de hacer que la realidad sea una parte de la ficción. La objetividad de estas noticias entra en la narración a través de la preocupación adolescente de Nacho, cuya secreta venganza a la agresión de la sociedad la constituye el ejercicio monstruoso de hacer una colección de sus lacras y pústulas en forma de recorte periodístico. El espacio de la novela se agranda así para contener potencialmente el mundo que todos conocemos.

Como no puede ser de otra manera —lamentablemente— quien viva en este mundo con un mínimo interés por lo que en él sucede deberá declarar, como lo hace Nacho en su mórbida colección de recortes, la evidente preponderancia de la crueldad y la mala intención en las acciones humanas; en ellas parece cumplirse aquel proverbio tan antiguo como deplorable: el hombre es lobo para el hombre.

Y lo que resulta más incomprensible aún —curioso y cruel— es que la obra no pueda más que reflejar una realidad múltiple y profunda que se manifiesta como inasible, azarosa y variable; lo terrible es comprobar que el arte en el supremo esfuerzo para captar esa realidad muestre su multivocidad y sus contradicciones como si a una pregunta se respondiera con otra pregunta.

---

* No es curioso que prácticamente en el mismo momento dos escritores argentinos de la misma generación, como es el caso de Sábato y de Cortázar, se preocupen y novelen los problemas políticos de su entorno próximo y complejo; uno desde la Argentina; otro desde París. Me refiero a las narraciones *Abaddon* y *El Libro de Manuel*.

Lo que más le asombraba era esa variedad de seres que pueden leer el mismo libro, como si fueran muchos y hasta infinitos libros diferentes; un único texto que no obstante permite innumerables interpretaciones, distintas y hasta opuestas, sobre la vida y la muerte, sobre el sentido de la existencia.

Pues de esta manera, partiendo de una necesidad ineluctable se llega a concluir un mensaje múltiple o ambiguo pero pesimista y duro.

JOSE MANUEL GARCIA REY

Teruel, 41, 3.º F, 1.ª esc.
MADRID-20

BREVES COMENTARIOS A LAS APOSTILLAS Y NOTAS QUE SE LEEN EN ALGUNOS TRABAJOS DE ERNESTO SABATO

ADENTRAMIENTO

Aventuras con la serenidad de pesquisas e indagaciones, la palabra sabatiana en juicios y enfoques que han ido expresándose dentro de mucha concisión, bajo la forma de epigramas y también de «Apologías y rechazos», uniéndose asimismo la densidad rápida y fascinante de una madurez bastante rica y matizada en un libro de edad primeriza, el primer libro publicado por Sábato, *Uno y el universo*, la trayectoria intensa de otras obras y, por ejemplo, pienso en *El túnel*, drama de los celos que en la estilística narrativa se plasmó y que fue saludado con entusiasmo por miradas tan agudas como las de Graham Greene y de Albert Camus, llevándonos hasta el corazón mismo de las pasiones y sobrepasando así los límites de eso que hemos dado en llamar «el bien y el mal». Una situación que no tiene nada de inmóvil, y que asimismo se destaca con rabia arremetiendo en *Abaddón, el exterminador* contra los juegos de lexicografía, contra las diversiones puramente verbales del novelista. En ese adentramiento, como algo que tenazmente se plantea, el escritor argentino le concede a su pluma un encaminamiento bruñido, pulido, hecho a base de relamida búsqueda de la calidad de la prosa. Con honestidad en la visión crítica de las cosas, y en abarcamiento de su constante y presente humanismo. Es como una necesidad de contemplar en análisis a la sociedad contemporánea, incluso con una dosis suficiente de ironía. El mundo se abre, a ratos, como una rosa que tiene tendencia ya a desmayarse, y Sábato penetra entre sus pétalos con ojos agudos como estiletes. Por lo tanto, ¿cómo negar la urgencia de moralista que hay en sus páginas, sean las que sean, ensayísticas y narradoras? Claro que otra novela suya, y tan sólo por el título, nos obligaba a considerarnos inmersos en un universo de pasiones y de desasosiego, claramente encuadrados en la verdad de la existencia, y me refiero a *Sobre héroes y tumbas*, incluyéndose la relación de factores de exigentes metáforas, modalidad que atrae a su autor y

en la que se muestran sus innegables fuerzas de equivalencia y de sopesamiento al comparar los hechos que se narran con la razón y la imagen, en construcción metafórica que mucho tiene de ecuación poética. Con todo ello, el lector se encara con una amplia catalogación temática, que establece interpretaciones entre la vastedad cósmica y la anécdota individual y cotidiana. Va así progresando la acción de mirar y de criticar, como si fuese cíclica perspectiva. Y sin halagar nunca en estilo de adornos, en prosa excesivamente acicalada y ñoñamente sonriente. Desde luego, Sábato se aparta de melindres y afeites para que se quede en su soledad majestuosa la palabra escrita, la palabra impresa. Un horizonte que conlleva al hombre de la autenticidad con su vehemente anhelo de claridad, de expresión absoluta y categórica. Con las entrañas fuera, con el corazón en la mano a sabiendas de que acaso no le recoge nadie. Es una mirada que se viste de mitos y sueños, en la luz concreta y coherente de un tiempo siempre habitado. La palabra con su poder de investigación, tal como hace en el poema llegando a ser instrumento de intuición y de conocimiento. Abarcando todo, o casi todo. Es decir, que Sábato muestra manifiesta inclinación por la libertad y la persona. Complementándose siempre. El escritor se pone ante sus materiales: los problemas propiamente dichos del hombre, de aquello que Malraux llamó atinadamente en novela «La condición humana». También pudiera ser que interviniese lo dicho por la creatividad jorgemanriqueña, lo de «recuerde el alma dormida», etc. Los momentos del hombre, un tiempo acendradamente sentido y vivido en sus fragmentaciones y teselas, todo cuanto se requiere para ir aunando las energías más o menos patéticas del vivir de todos los días. La palabra en su belleza cincelada, al igual que hace el escultor con la piedra o el mármol. Realidad que Sábato pone de manifiesto asimismo en *El escritor y sus fantasmas,* la palabra frondosa. Es una confrontación honda, que se mueve entre sombras y luces, creativa entre espejo y biografía, como una miscelánea de miradas críticas.

EL PAPEL DEL ARTISTA

Los textos de Sábato (1), con la fidelidad y justificación de su sentido ético de la persona, siempre se relacionan con el destino del hombre y con la significación de su existencia. Por ello mismo, y en primer lugar, se trata del papel que ocupa (y representa, superando cualquier abatimiento o duda de la responsabilidad) el artista, espe-

(1) Cf. *Apologías y rechazos,* Seix Barral, Barcelona, 1979.

cialmente el intelectual y, sobre todo, el poeta. Eligió un modelo ejemplar en todos los ángulos interpretativos: Leonardo. Sábato habla del «insoslayable yo del artista». ¿Cómo no estar de acuerdo? Es dentro de la autobiografía más limpia y más honda donde residen los elementos de la creación, y desde donde se extraen esos mismos elementos para que sean fusión de arranque, de originalidad. Lo apasionado y lo más relativamente frío. Objeto y sujeto que entran en juego, inevitablemente. «En Leonardo aparece dramáticamente la lucha entre el deseo de objetividad que caracteriza a la ciencia y la inevitable subjetividad que brota del arte.» Iluminadas y oscuras moradas para el camino que hay que recorrer. Y «así vamos de la vida al universo perfecto de la geometría, pero debemos volver, si queremos seguir perteneciendo a la raza humana». Matización muy precisa y muy justa. El hombre añora el arte, y tiene que estar inmerso, ante todo, en la vida, en la substancia de los trabajos y de los días hesiódicamente pensando. Es buscar y hallar orden en el caos, la racionalidad en lo irracional y alejándose algo de las fórmulas platónicas. Como dice Sábato: «la calme en la inquietud, la paz en la desdicha».

Dice más esto otro: «El arte es decir, la poesía» surge de ese confuso territorio y a causa de su misma confusión.» Lo tumultuoso, el río en sus aguas nunca apacibles, la plenitud humana por excelencia. Con la pasión como elementos motor. O sea entregándonos a la búsqueda de nuestra interioridad que siempre está en mayor o menor desequilibrio. El poderío de la inestabilidad de uno mismo que sirve para la comprensión de todo lo demás, seres y cosas. El empuje y encaminamiento artístico no puede prescindir del yo, ese yo insoslayable y acuciante. Eso es lo que le orienta y «le permite acceder a la universalidad concreta, en virtud de aquella dialéctica kierkegaardiana, según la cual más alcanzamos el corazón de todos cuanto más ahondamos en el nuestro.»

Lucha entre las conmociones terrestres de cada día y las eternidades de lo remansadamente espiritual. El artista, el poeta, acaso más y mejor que nadie, sabe que es muy duro existir. A causa de la soledad. Siempre dialogadora, pero sin salirse de su solitaria interioridad por mucho que se relacione y suba a los tallos y espigas que le ofrecen sus propias raíces. Es más bien la nostalgia, el angustioso zozobrar de las realidades sensibles. Y Sábato considera a su ejemplo llamado Leonardo como un ser dual. Los mitos y los sueños, o sea el arte de la poesía en acción, refractaria tentativa del hombre ante la conminación racionalizante y racionalizadora. Así se explica que Sábato escriba: «Cuando el hombre era una integridad y no este ser patéticamente escindido que nos ha proporcionado la mentalidad mo-

derna, la poesía y el pensamiento constituían una sola manifestación del espíritu.» Eso fue antes, eso pudo ocurrir y de hecho ocurrió. Pero ahora hay ruptura, el hombre es dual, tiene dos orillas en la significabilidad de su existencia. La preocupación del poeta por acceder a lo misterioso. Aprendiendo a conocer mediante el sueño. La lucha a la que se aludía antes, la separación y no la integridad. Al fin y a la postre hay que concluir con palabras de Montaigne, «saber de memoria es no saber», y oportunamente lo recuerda Sábato. El hombre en su problemática, siempre rodeado de circunstancias orteguianas, el hombre de cultura, el hombre culto por excelencia. ¿Cómo lo podemos imaginar y autorretratar? Es aquel que «detenta un conjunto de elásticos sistemas que confieren la intuición, el dominio y la valoración de la realidad», afirma Sábato. Panorama dentro de la credulidad y de la incredulidad; de todos modos resurge la actitud dual. Tal vez por creerse en la libertad, y por practicarla. Con lo que dijo Malraux en su obra *Le temps du mépris,* cabe señalar con mucha rabia que hay el oficio de la verdad y el oficio de la libertad.

Así, Sábato bucea en zonas que no siempre resultan luminosas, es decir, territorios donde las dificultades de análisis y de aplicación son muchas y asimismo importantes. Sin embargo, ¿qué puede hacer el artista? Tan sólo aceptarlas, doblegándose a las exigencias del vivir libre y auténticamente. «La creación artística es un complejísimo testimonio de su tiempo, por momentos tan ambiguo y oscuro como los sueños y los mitos, con frecuencia terrible, pero siempre constructiva en el más paradójico de los sentidos», expone Sábato, el hombre en sus contradicciones, integrándolas en la dialéctica de su propia condición humano-cultural. Una voz que nunca es servil, aunque a veces las apariencias puedan mostrarse como engañosas, una voz en lo más complejo de las circunstancias actuantes y envolventes. Es un problema eterno, y el escritor añade que «las furias no pueden ser ignoradas, y mucho menos pueden ser vilmente rechazadas» porque siempre suceden cosas extraordinarias, como aquello tan conocido de que «mientras más extremadamente se ha intentado racionalizar al hombre, más brutalmente reaccionaron las potencias oscuras». Se subraya, así, el papel nocturno de los barrancos mentales.

Y todos, podríamos preguntarnos, ¿por qué causas o motivaciones? ¿Tan exageradamente noble y digno es lo artístico? La respuesta sabatiana es la siguiente: «En una civilización que nos ha despojado de todas las antiguas y sagradas manifestaciones del inconsciente, en una cultura sin mitos y sin misterios, sólo queda para el hombre de la calle la modesta descarga de sus sueños, o la catarsis a través de las ficciones de esos seres que están condenados a soñar

para la comunidad entera.» Destino inimitable y arriesgado, verse obligado a soñar en nombre de un denominador común colectivo y anónimo. El artista, el poeta, que carga con la soledad de los demás. Una significación que a todas luces es hermosa aunque desconcertante en parte. Lo individual, como resonancia de la vastedad, de la totalidad humana. Vuelo o viaje de mucho interés, «que nos lleva de la cuna a la sepultura, para enfrentarnos con nuestro duro, trágico, pero noble destino de animal metafísico». Y acto seguido se añade el corolario correspondiente en palabras sabatianas: «¿puede haber una misión más alta para la literatura?».

Adivínase, ahí dentro, una insinuación que es evidencia y pura luz: la necesaria rebeldía del artista, del poeta. «Si un creador es profundo... es, por lo tanto, un rebelde, es un delegado de las Furias, aun sin saberlo, y por supuesto sin quererlo.» La rebelión casi sagrada y automática de los grandes creadores, el corazón de soledades, la ternura honda siempre desgarrada y sangrante, cuando «las virtudes están inexorablemente unidas a sus defectos».

La verdad interior y callejera, las patrias que «han sido vilipendiadas por sus escritores», la admirable paradoja de la coexistencia entre asentimiento y disentimiento. Al fin y al cabo, el inexorable derecho a la rebelión. El poder de los sueños, ofreciendo una significación a todos. Que nos despierte y nos azuce. Que nos llene de inquietudes. Pongámonos de acuerdo: «la obra de estos creadores es una forma mitológica de mostrarnos una verdad sobre el cielo y el infierno». Naturalmente, es algo que está por encima y por fuera de esos aspectos limitativos. Una misión alta, decía Sábato, y desde luego lo es, a rajatabla o como se quiera que lo sea. La creatividad de la literatura en sus formas más lúcidas, eternamente resbaladizas y siempre retoñantes. Hasta con intervención de la solución educativa, con visión socio-ética de la vida heterogénea y heterodoxa de los hombres. Y sin olvidarse de que hay zonas sombrías que el hombre tiene que vislumbrar y aclarar al mismo tiempo que las va cruzando y atravesando. Es una misión milagrosa según Sábato, la literatura con hondísima significación de validez, de eternidad. Empleando su imagen del túnel, dígase que siempre acaba viéndose una luz o una lucecilla, una acción consciente de lo luminoso, el final animoso que ya es alba.

Es urgente la transparencia en las aventuras del hombre. Porque suele ser tenebrosa su existencia, «opaca», según Sábato.

Dando por supuesto, y es la pura verdad, que a Sábato le interesan mucho las letras galas (2), ofrece ocasiones para comentario el ir espigando esa temática en su obra. Rezuma una constante.

Un personaje a quien cita numerosas veces es Paul Valéry. Escritor que reúne los dos aspectos del intelectual completo, lo matemático (o lo científico) y lo literario (o lo filosófico). Hombre de espíritu universal a quien «sólo le queda el recurso de la melancolía», dice el escritor argentino, «Valéry representa un poco esa situación, en que la realidad será suplantada por un conjunto de añoranzas y de insatisfechos deseos de universalidad». El hombre que añora ámbitos de universalidad gracias a los sueños, como la suma de diferentes factores. Es que hay acercamiento al mismo tiempo que alejamiento, atraer y repeler en la unicidad indestructible del complejo sistema humano. Y trae a cuento una frase valéryana: «Me era necesario elegir, para pensar, entre dos órdenes de cosas admirables que se excluyen en sus apariencias, que se asemejan por la pureza y la profundidad de sus objetos...». La diversidad y hasta la divergencia, como el orden que lógicamente supone un cierto desorden, es el admirable juego de los contrarios, de las antítesis. Paul Valéry es personaje de resonancia varia, alcanzando cúspides de interés por sus dedicaciones. A eso le llevaba su admiración por la matemática y su desidia por la filosofía. Nos describe tal dualidad el autor argentino: «Para Valéry lo impuro es lo vago y la filosofía es la vaguedad por excelencia.» Brotan añadiduras complementarias, y así tenemos que «en realidad, la crítica de Valéry a la filosofía es también filosofía, aunque no sea consecuente ni clara. A veces es situación pragmática, positivista; otras veces parece estar con Platón y creer en la existencia de no sé qué formas puras objetivas». Cabe pensar en los trabajos de Valéry acerca de la danza. Nunca puede afirmarse que la filosofía, toda la filosofía es desdeñable. Y Sábato concluye así sus modos de ver las cosas: «Valéry opone a la vaguedad de la filosofía la precisión de la matemática; pero es posible una filosofía que aplique los métodos de la ciencia... Valéry afirma, en fin, que la filosofía hace sus construcciones con palabras mal definidas, con metáforas. ¿Habrá que agregar que, en ese caso, él mismo es un filósofo?» Y tanto que lo fue, aunque en su sentido menos pretendidamente filosófico, la filosofía de arquitectura literaria ante todo. La valoración sabatiana es atinada, supo meterse en criterios de apreciación. Así, en otro momento de su obra, escribe: «Compárese la literatura de un Valéry con la de un Proust y se verá hasta

(2) Cf. *Uno y el Universo*, Seix Barral, Barcelona, 1981.

qué punto está más cerca del racionalismo abstracto Valéry.» Ya estamos en las mismas: nos hallamos en la esencialidad de lo vago, en el meollo de lo filosófico, en la razón que reside en la abstracción y que en tal presencia aúna invenciones, la poesía en su predilección por lo abstracto, la filosofía de la vaguedad. Es tan sólo un reflejo del brillo ofrecido por el prisma que es el poema, naturalmente. Porque hay otros derroteros y baste citar el imán de lo concreto, en los versos unitivos de la poesía. Lo abstracto, lo concreto, atributos de eterna valía en el quehacer poemático. Todo lo que acrecienta o atenúa, lo que intensifica o reduce, es decir, la unidad viva y espacial del poema, de la palabra de poesía, siempre colindante con la palabra de filosofía por su densidad y por su concisión, con toda su vaguedad por decirlo con estilística valéryana-sabatiana. Lo inteligible y lo ininteligible en la ecuación directa de la racionalidad-irracionalidad, tanto en poética como en poemática. La sensibilidad ecléctica de la estética que tanto se aparta del positivismo. Valéry es como un ingeniero que hurga en verdades intelectuales y emotivas pese a lo paradójico de semejante proposición, en nada axiomática desde luego. ¿Es la nostalgia, la ansiedad de infinito y de magia? ¿La aspiración de divinizaciones, tal como se concibió y expresó en la palabra juanramoniana?

Paul Valéry como enfoque y hasta modelo para encaminamientos sensibles y racionales es «Monsieur Teste» y lo recuerda oportunamente Sábato; no es que lo especifique en demasía, pero lo une a sus visiones sobre Leonardo. Surge la fidelidad al hombre, al humanismo. Reivindicando «un continente lleno de peligros, donde domina la conjetura». Terca sed de conocer pero con respeto hacia lo humano y con la intervención de Montaigne ayudándole en sus apologías y disgresiones de «uno y el Universo»: «Montaigne mira con ironía a los hombres porque son capaces de morir por conjeturas. No veo nada que merezca la ironía: en eso reside la grandeza de estos pobres seres». Sábato se obstina con su inexorable escenificación terrestre.

Una lectura adentrada y animadora de literatura gala con otros nombres, como Racine, Rimbaud, Baudelaire, Proust, Céline... Se prosigue el eco de una escritura movediza y al mismo tiempo delimitada. Encabezando el citado libro sabatiano, en el prólogo, se nos inicia a la lectura con una cita de Gide: «Cette amplification, que l'on confond si souvent avec le bien écrire, je la supporte de moins en moins. Quelle nécessité de faire un article ou un livre...? Où trois lignes suffisent je n'en mettrai pas une de plus.» Frases que proceden de «Pages de Journal» gidiano. Sábato las trae a cuento porque nunca se olvida de sus trabazones de certeza y de duda. ¿No significaba esa cita en su comezón estilística un horizonte para su obra? Una paisajística

que parecía seducirle, prosa y moral, verdad y belleza, lenguaje y ahorro de expresividad, resonancia de aventuras literarias con nacionalidad y cosmopolitismo. Abiertas las ansias y borradas las fronteras; por lo menos en apariencia. Una literatura importante. Pero no para hacerlo con páginas meramente imitativas. Por eso, como aspecto que lo completa, entre acercarse y alejarse, al evocar a Stendhal y su inevitable espejo, *nod sice:* «Artefacto bastante mentiroso, por cierto; al menos, el utilizado por su inventor.» Muy curiosa resulta la coincidencia de rechazo modelístico, como ocurre en Ortega y Gasset, aunque aplicado a Balzac (3). ¿Y era la coexistencia de ser y no ser, esas manifestaciones de tajante existencia, tantas veces empuje en la prosa narrativa sabatiana? Tal vez sea lo digno y lo asentado en la savia ética del hombre en soledad y solidaridad, ya en novela célebre de Malraux y que el escritor argentino ratifica en ensayística de «Nuestro tiempo del desprecio» tras citar a Albert Camus como bandera de una socio-ética generalizada: «Cualesquiera que sean nuestras flaquezas personales, la nobleza de nuestro oficio arraigará siempre en dos imperativos difíciles de mantener: la negativa a mentir respecto de lo que se sabe, y la resistencia a la opresión» (4).

También pudiera ser el poder de transmutación del propio escritor, algo así como identificaciones y autobiografías, y se ve en nociones de patetismo y tragedia en *Sobre héroes y tumbas.* Porque ahí, el personaje central es el propio Sábato. *¿Es elegía con rescoldos surrealistas?* Trasvase desde las raíces de ese movimiento, pese a la aceptación de Lautréamont. Escuchemos: «Hay que defenderse del culto a los hombres, por muy grandes que aparenten ser, pues excepción hecha de Lautréamont, no creo que hayan dejado huella inequívoca de su paso por el mundo.» Es lo dicho por Breton y comentada en tono de distanciamiento crítico por Sábato en tres palabras: «Bueno, Breton, bueno.» Escribir con las verdaderas riquezas de la memoria y la indispensable innovación de la escritura. Aunque sea urgente la exploración de lo fértil y de lo exterior, Sábato sabe que las realidades misteriosas de hombre a hombre (la magia del buscar siempre) son asimismo urgentes e indispensables. Sin culto alguno. Hay elogios y hay designación de las interpenetraciones al intentarse situar todas las emociones y todas las intuiciones de la palabra. Lo eterno de zonas llameantes y oscuras. Esto es lo que escribe: «Si los sentidos se eliminaran el mundo aparecería como una unidad», «El mundo tiene algún misterioso sentido» (5). Todo como teatro de fuegos, realidad y superrealidad,

(3) Cf. *El Uno y el Universo.*
(4) Cf. *Apologías y rechazos.*
(5) Cf. Ernesto Sábato: *Hombres y engranajes,* Emecé, 1970.

en ritmo de metáforas y hasta en itinerario de dimensiones simbólicas y míticas. Actuación testimonial con alas y con ensueños.

Es la búsqueda de Sábato, para que se asienten las raíces entre claridad y oscuridad, nacimiento de los universos de la creatividad literaria. Para construir apasionadamente la sustancia de la poesía. Todo se articula en torno al epicentro que desde el principio atrajo a Sábato y que pudiera tildarse de reino surrealista. Sin embargo, en renacer de ilusiones y decepciones en su tesón. Lo explica en el prólogo de *Uno y el Universo,* del modo siguiente: «las arbitrariedades y violencias... las más de las veces motivadas por la pasión que he puesto en mis ideas, en tantas ocasiones defraudadas por los hechos. Así me sucedió con el surrealismo, al que me acerqué en 1938, cuando el creciente odio que experimentaba por el fetichismo científico me condujo a esa característica revuelta contra la Razón y lo Objetivo.» Sábato vivía el por y el contra, obedecía y rehusaba el imán surrealista: «Viviendo como vivía... ansioso por encontrar una salida... era inevitable que me volcara hacia el surrealismo.» Ahí se muestran los meandros de la savia tardía de esa corriente literaria, dudas en ese entusiasta acercamiento al surrealismo, y tal vez la explicación resida en que ese movimiento había perdido su aventura innovadora e iniciática cuando Sábato lo conoció. Pero el surrealismo es enriquecimiento ya para todos definitivo y forma parte de nuestra herencia contemporánea. También lo es para el escritor argentino; escuchémosle confesarse en frase concreta y aclaratoria: «Ya en decadencia, aquel movimiento no podía satisfacerme del todo, y aunque me salvaguardara (y me sigue salvaguardando) una figura trágica como la de Artaud, era también lógico que me repeliera la mistificación de artistas como Dalí, así como la carencia de rigor filosófico y el dogmatismo de André Breton, por admirable que fuese su obra poética. En tales condiciones, no porque hubiese dejado de amar al surrealismo, sino precisamente por amarlo demasiado, reaccioné irónica o ásperamente... «Conviene puntualizar, pese a todo, que hay ahí exageración interpretativa, porque Dalí antes que mistificador fue importante ejecutor de arte surrealista y así es como cabía ver a su obra; asimismo, en Breton había que atender a su obra poética —como Sábato hace, alabándola— y eludiendo la débil metodología de tipo filosófico que no podía tener el llamado Papa del surrealismo por la sencilla razón de que no era filósofo ni mucho menos. Un encaminamiento de mayor pureza provenía directamente de la admirable figura que fue Antonin Artaud con su obra de magia y de sobrenatural en donde todo vibra alentado por el aliento de lo maravillosamente dramático y sin profanación de fascinantes cadáveres o fantasmas. A Ernesto Sábato tenía que convencerle la producción lite-

rario-poética de Artaud, justo es reconocerlo, ese poeta que incansablemente proseguía su trabajo de creación en la más patética de las soledades y frente a todas las coacciones, fuesen las que fuesen y, sobre todo, las coacciones ejercidas por la familia, por la religión y por los mandamases del mundo psiquiátrico. Lógicamente, con aureola de prestigio depurado, se alzaba la fuerza de Artaud y destacándose aún más al relacionarla en comparación con la avidez escandalosa de un Salvador Dalí o de un André Breton. Y ahí encontró Sábato ayuda ético-literaria, ardor y emoción de los descubrimientos realizados por el surrealismo, exigencia que con tesón se manifestó y que se recalca en las palabras citadas, «precisamente por amarlo demasiado».

Pero volviendo al tema daliniano, también puede exponerse la actitud de Sábato, siempre en torno a la mistificación; por eso cito lo siguiente: «Se discute si Dalí es auténtico o farsante. ¿Pero tiene algún sentido decir que alguien se ha pasado la vida haciendo una farsa? ¿Por qué no suponer, al revés, que esa continua farsa es su autenticidad? Cualquier expresión es, en definitiva, un género de sinceridad.» Hasta ese límite, lo sabatiano. Y en las antípodas, testimonialmente, la obra de Dalí, sincero en su ejercicio permanente de la farsa; genialidad y circo en experiencia paralela. ¿Qué destino iba a tener la pasión surrealista de los primeros tiempos dalinianos? Ya no existía la misma coherencia creativa, es decir, el mismo afán de dislocación gráfica, y su universo iba a ofrecer una autenticidad muy próxima de lo ficticio, sería una afirmación de otros enfoques pese a seguir siendo, como subraya Sábato, un género de sinceridad; una forma despreocupada de las mutaciones de la originalidad.

¿Qué persistía del surrealismo? Subsiste su magnetismo, la acción fecundante y fecundadora, aunque a Sábato le interesa puntualizar, tiene sus dudas, y dice: «los surrealistas son más potentes en sus declaraciones teóricas que en sus realizaciones.» ¿Por qué es así? Suele haber siempre desproporción entre teorizar y plasmar en experiencias lo dicho, «la verdad es que el surrealismo tiene cierta tendencia a la indefinición». Tenemos que reconocer que en su esencialidad el surrealismo se movía muy a gusto, desenvolviéndose en sus prácticas de innovar en lo indefinido, en lo irracional, en lo subconsciente, tierras movedizas y cuya fascinante belleza es luz que ilumina con imágenes relampagueantes, es la electricidad intuitiva en su asombrosa libertad. Y no es su automatismo o la energía arrebatadora de los sueños su eficiencia máxima, «es su condición necesaria, mas no su condición suficiente», como escribe Sábato.

Surrealismo, y la paralela canalización, los dos caminos que son la pintura y la poesía. Automatismo que siempre fue la antorcha guia-

dora de los surrealistas, aunque con la interrogación que Sábato expone acto seguido, «¿pero quién lo practica?». Lo efímero y lo continuado, y así surge la posibilidad del oportuno o desechado automatismo. Nos lo dice el escritor argentino: «Se puede admitir la posibilidad de que el mensaje de la subconsciencia pueda ser transcrito rápidamente por un escritor en estado de trance, ¿pero qué posibilidad existe para que un pintor haga lo mismo?» Hay mucha enjundia en esas palabras, se advierte la disociación entre la pluma y el pincel, entre lo poético y lo pictórico. Tanto es así, que la dicotomía es absolutamente indispensable, la obra de arte del pintor conlleva otros cometidos, precisamente lo sólido y lo construido con mucho acabamiento. Es lo expresado en lenguaje sabatiano: «en todas las obras perdurables de pintores surrealistas predomina justamente la construcción, la solidez, el equilibrio, el método y el oficio, todo aquello que es ajeno al mero automatismo.»

¿No habrá, pues, una adhesión a realidades fluyentes y misteriosas pero constantes, duraderas? Claro que sí, el surrealismo no es espejismo sino autenticidad manifiesta, riqueza que ya es del todo insoslayable, riqueza incorporada al conocimiento del arte, lo mismo da que sea en poetas que en pintores. Es arte en toda la significación indagadora y realizadora de la palabra. Equilibrio y frenesí, luminosidad de lo misterioso, intuición y madurez de los sueños, la belleza en su materia prima que puede ser palabra o color. Vistas así las cosas, es un movimiento muy antiguo y muy moderno, una cierta confusión de los sentidos, un cierto caos mental, el juego deslumbrante de las contradicciones. Y sin olvido posible, pese a lo embrollado de su presencia, el surrealismo no puede negarse y tampoco su catarsis. Lo reconoce así Sábato y lo escribe: «... se puede argüir, el surrealismo es un hecho y no se puede negar que, además de los méritos que tiene siempre un movimiento que agita profundamente los espíritus, ofrece una obra que parcialmente ha de ser perdurable.»

Nadie niega el valor catártico del surrealismo. En cuanto a su obra perdurable, lo será en la medida en que es heterodoxo, lo que ha sido bastante frecuente..., los mejores elementos del surrealismo han hecho arte y literatura en la misma proporción en que se han olvidado de sus juramentos automatistas. Es reiterar la pregunta ya expuesta de Sábato, ¿quién lo practica? No se obedece siempre al automatismo aun creando con antorchas surrealistas. Y parece justificarlo su apasionada e inmutable heterodoxia, su gesta de activa libertad de invención. En el fondo, no hay conciliación entre orden y surrealismo. Acaso, el desorden ha sido dominado por la belleza.

Como estableciendo delimitación de teoría y realización de las tentativas surrealistas, y quedando en que se convino en interiorizar los procesos de innovación y descubrimiento, dígase con Sábato lo que expone acerca del «droitsurreálisme» (así escrito por él): «Decidimos organizar una escuela para pintar lo que está a la derecha y arriba de la realidad, dejando las demás zonas para otros investigadores.» En cuanto al propio Sábato ante la realidad del surrealismo, yo ya mostré con mis anotaciones y comentarios lo que se me ocurrió, dejando a otros que investiguen lo que se les antoje, en esas o en otras zonas de la actividad literaria sabatiana.

Tal vez la literatura y asimismo el arte sean construcciones con palabras mal definidas, con pinceladas mal articuladas. La precisión matemática resulta nociva y alejadora de la armonía dislocada de lo bello. No tiene por qué la crítica siempre ser consecuente y clara, es urgente que sepa que lo conveniente es lo libre, lo no sujeto a metodologías de lúcida metafísica. Me refiero a la creatividad, eso es evidente. Donde se asientan las raíces de la intuición y del misterio. Con la unificación del oficio creador y artístico y asimismo fuera de esa concepción, la literatura y el arte con la sensible e inteligente alegría original del surrealismo. Es verdad y belleza sin vanidad y Sábato lo comprendió a tiempo, en ello creyó y sigue creyendo.

LO BORGIANO Y SABATO (6)

Cuando Sábato se pone a hurgar, a excavar, en la obra de Borges, inmediatamente resalta la ficción. Pero viéndola como aventura poética. Es, asimismo, la conclusión de su análisis: «a usted, Borges, lo veo ante todo como un Gran Poeta.» Hubiese podido, desde luego, emplear letras minúsculas para esa calificación, todo hubiera seguido igual y sin artificialidad alguna. Las mayúsculas suelen tener brillo de pacotilla, y su significación sale malparada. Pero no vale la pena detenerse en cosas nimias, y esa manera de escribir con letras mayúsculas o minúsculas lo es. Porque Borges es, ante todo, poeta, y podemos coincidir en ese aspecto con la mirada crítica de Sábato. Variaciones de idéntica temática, lo borgiano casi como mimetismo o repetición, «¿estará destinado a plagiarse a sí mismo?», se interroga Sábato. Su creencia se formula así: «las obras sucesivas de un escritor son como las ciudades que se construyen sobre las ruinas de las anteriores: aunque nuevas prolongan cierta inmortalidad, asegurada por leyendas antiguas, por hombres de la misma raza, por las mismas puestas de sol, por pasiones

(6) Cf. *Uno y el Universo.*

semejantes, por ojos y rostros que retornan. «Pero siempre se mezcla todo, como naipes que se barajan concienzudamente.» Y el retorno puede ser máxima novedad. Sin embargo, Sábato insiste, escribe: «las causas eficientes de la obra borgiana son, desde el comienzo, las mismas.» Es una idea tenaz en su visión, y no cesa de tenerlo en cuenta: «La influencia que Borges ha ido teniendo sobre Borges parece insuperable.»

¿Es así y *Ficciones,* conjunto de relatos borgianos, es sólo renovado plagio del propio narrador-poeta? Sábato sabe que conviene atenerse a criterios más amplios, menos rigurosos y cerrados. No obstante, le atormenta su primera y definitiva mirada: «son siempre las mismas ocupaciones metafísicas, con diferente ropaje». Ahí queda planteado, acaso sin pensarlo el mismo Sábato, el problema clave de la creatividad en arte, ya sea obra literaria ya sea obra pictórica o musical. ¿Es que un escritor, por ejemplo, tiene que estar inventando sin cesar, sin que sus olas se asemejen a otras olas narrativas? Eso no sucede ni siquiera en el océano, donde las aguas son eternas representaciones, olas renovadas y semejantes aunque sin ser nunca las mismas. El escritor (y en egeneral, el artista) sólo conoce un camino, y lo recorre una y mil veces, la obra que va creando (lenta o rápidamente, eso es otra cosa en la balanza analítica) como una eterna variación de la misma temática. Puede haber apariencias de diferencia, pero en el fondo es la misma presencia, la misma luz (o la misma sombra, es lo mismo). Lo complejo de la realidad literaria no excluye la similitud de origen, de arranque, de raíces. Pese a que siempre haya en la obra eso que Sábato denomina «fósiles dispares».

El tiempo y el ritmo en la cuadriculación imposible de la obra borgiana, un sistema de convenciones que ensanchan las posibilidades de la imaginación, una dialogación en permutación de variadas estructuras, con rigor a pesar de todo (o, acaso, gracias a eso mismo) como en una búsqueda de convenciones. No es la característica de Borges, Sábato considera que «sólo en ciertas novelas de aventuras existe ese rigor que se puede lograr mediante un sistema de convenciones simples, como en una geometría o en una dinámica». Sábato no piensa en lo borgiano sino en las novelas policiales, inauguradas por Edgar Poe. Y nos dice que cuando ese rigor existe, ello «implica la supresión de los caracteres verdaderamente humanos». Más vale hundirse en lo humano, sumirse en la vieja y siempre actual problemática de los hombres. Es una experiencia de tipo laberíntico. Interviene la memoria con otro nombre de novelista, Kafka. Una trama de complejidades. Y si el lector se aventura en comparaciones de laberintos, los borgianos y los kafkianos, Sábato nos advierte que es panorama muy distinto, «se ve

esta diferencia: los de Borges son de tipo geométrico o ajedrecístico y producen una angustia intelectual; los de Kafka, en cambio, son corredores oscuros, sin fondo, inescrutables, y la angustia es una angustia de pesadilla, nacida de un absoluto desconocimiento de las fuerzas en juego». El análisis concluye así: «en los primeros (laberintos de Borges) hay elementos ahumanos, en los segundos (laberintos de Kafka) los elementos son simplemente humanos. «Diferenciación, se echa de ver en seguida, muy importante. Y Sábato hace bien en exponerla nítidamente. Lo humano, y lo metafísico, tajante ruptura de concepción narrativa. «En rigor, creo que todo lo ve Borges bajo especie metafísica», dice Sábato.

El lenguaje sirve para descifrar universos, y cuando se utilizan los datos de la geografía y del Registro Civil para que los personajes aparezcan como cotidianos y seres de carne y hueso, se puede inducir en errores. Es, desde luego, obedecer a la ley de facilidad, esforzarse porque sean asequibles personajes y lugares, una clarísima convención literaria. ¿La emplea la obra borgiana? Sí, y Ernesto Sábato advierte netamente: «se ve que Borges siente esta limitación como una falla». Puede serlo, o llegar a serlo. A Borges le molesta utilizarla. Pero, expone Sábato, «no pudiendo llamar alfa, ene o kappa a sus personajes, los hace lo menos locales posibles, esto es, lo muestra bajo una óptica que ansía la universalidad y la permanencia. ¿Es el territorio de la poesía? Es posible que al tener esa preocupación, Borges sea ante todo, como lo es, poeta. Así, con su orientación heresiarca y admirando «al hombre capaz de todas las opiniones, lo que equivale a cierta especie de monismo...» «...la teología de Borges es el juego de un descreído y es motivo de una hermosa literatura». Imagenémonos que es así, libremente poética, como Ernesto Sábato lo ve y lo imagina, ante todo como poeta, como gran poeta.

Tal dirección le permite a Sábato juzgar a su compatriota entre palabras complementarias de sentido en la obra de poesía. Yo me limito a copiar: «arbitrario, genial, tierno, relojero, débil, grande, triunfante, arriesgado, temeroso, fracasado, magnífico, infeliz, limitado, infantil e inmortal». Todas las contradicciones convergen en una palabra unificadora: poesía. Lo antedicho y manifestado por Sábato: ve a Borges como poeta, «ante todo como un Gran Poeta».

Sábato no quiere telarañas para las miradas ahondadoras.

JACINTO LUIS GUEREÑA

37, avenue Marcel Castié
83000 Toulon (FRANCIA)

SABATO: LA BUSQUEDA DE LA ESPERANZA

«Pero me parece que el hombre, al final, se inclina más por la esperanza que por la desesperanza.»

ERNESTO SABATO

LA METAFISICA DE LA ESPERANZA

Es un lugar común resaltar que la obra de ficción de un escritor es el resultado de su indagación existencial y confrontación con los signos de la época que le ha tocado vivir. Dicha búsqueda conlleva a la elaboración de su visión del mundo, la cual se va configurando en sus obras.

Dentro de las múltiples perspectivas de las cuales se puede abordar el estudio de la narrativa de Sábato, nos interesa en especial destacar lo que él mismo ha llamado «La metafísica de la esperanza». Su preocupación por ella queda explicitada en una pregunta que se le planteó en una entrevista...

«Esa metafísica de la esperanza he intentado describirla en la cuarta y última parte de mi novela, después de haber arrasado con casi todo en el Informe sobre Ciegos, especie de reiteración de la atmósfera de *El túnel*, agravada y extremada. Pero hasta que no terminé esa cuarta y última parte y hasta que la novela no se publicó viví ansioso porque pensé que si me moría me juzgarían únicamente por aquella visión totalmente negativa y no iban a saber en forma cabal quién había sido yo» (1).

El camino que seguiremos para explicitar la tesis anteriormente señalada será en una doble perspectiva. Por una parte, la conceptualización teórica de «La metafísica de la esperanza», y la haremos con un estudio de Pedro Laín Entralgo, «Antropología de la esperanza». Para plasmarlo en la descripción literaria utilizando dos de las obras de la trilogía narrativa de Sábato: *El túnel* y *Sobre héroes y tumbas*.

La elección obedece a su carácter opuesto, ya que en la primera obra, *El túnel*, la visión que nos comunica es la de un universo desesperanzado. Novela como el propio Sábato ha señalado, corresponde a su juventud y por ello está teñida por una atmósfera negativa y cerrada.

(1) Sábato, Ernesto: *El escritor y sus fantasmas*, Ensayistas Hispanos, Ed. Aguilar (Buenos Aires), 1967, p. 23.

En cambio, la segunda, *Sobre héroes y tumbas,* establece una separación tanto en lo cronológico como en su visión de mundo, puesto que en ésta existe la coexistencia de la esperanza y la desesperanza, resultado del avance de la indagación y problematización de su creador consigo mismo y la realidad.

No hemos incluido la última novela, *Abaddón el exterminador,* ya que en ésta se mantiene la visión de mundo de *Sobre héroes y tumbas,* pero quizá un poco más agravada, las constantes son iguales, sólo que mayormente profundizadas.

Para así llegar a elaborar lo que podríamos llamar una especie de fenomenología de la esperanza en cuanto a describir el sujeto de la esperanza, el objeto y «ascética de ella».

«EL TUNEL» O EL UNIVERSO DESESPERANZADO

> «... en todo caso había un solo túnel oscuro y solitario: el mío».

El relato es introducido directamente por Juan Pablo Castel, que trae al recuerdo el proceso por haber dado muerte a María Iribarne. El asunto que nos presenta él casi podría quedar en la mera sugestión de una novela policial, puesto que ya sabemos el final; pero el interés de su lectura va a radicar precisamente en los factores que condicionan su desenlace...

«Bastará decir que soy Juan Pablo Castel, el pintor que mató a María Iribarne; supongo que el proceso está en el recuerdo de todos...» (2). Luego de esta presentación, Juan Pablo comenta el sentido que tiene al escribir el relato, que será comunicar su explicación de por qué dio muerte a María, aunque lo hace con la «débil esperanza» de ser entendido.

El encuentro de Juan Pablo y María surge «en el salón de Primavera en 1946», el cual presenta un cuadro llamado *Maternidad.* A través de éste se nos van a dar indicios de los elementos caracterizados del universo de *El túnel.*

«Pero arriba, a la izquierda, a través de una ventanita, se veía una escena pequeña y remota: una playa solitaria y una mujer que miraba el mar. Era una mujer que miraba como *esperando* algo, quizá algún llamado apagado y distante. La escena sugería, en mi opinión, una soledad ansiosa y absoluta» (3).

---

(2) Sábato, Ernesto: *El túnel,* Seix Barral, Biblioteca Breve, España, 1979, p. 23. Las citas que continúan de la obra corresponden a esta edición.

(3) *El túnel,* p. 16.

El propio Juan Pablo explicita lo que va a ser el motivo estructurador de *El túnel: La soledad.* A partir de él se genera el acontecer. En esta parte del cuadro Juan Pablo ha centrado su interés. En ella expresa su visión de mundo: una persona que anhela comunicarse. Pero más allá de entrar en detalles, recordaremos que la única persona que en la exposición percibe el «detalle» es María. (Cuando ella se fija en Juan Pablo, siente, intuye que ella está vivenciando lo mismo ante esa escena.)

Será esta instancia lo que motiva en Juan Pablo la búsqueda ansiosa de María, ya que la soledad que siente él de estar solo en el mundo tratará de mitigarla en su relación con María (puesto que ella fue la única que se percató del «detalle». Ello hace pensar a Juan Pablo que tienen en común su condición de seres solitarios.

El puente para entablar la comunicación lo realizarán Juan Pablo y María, a través de los dos modos de acceso al «otro»; el anímico o espiritual y el físico; pero ambos canales le demostraron su imposibilidad... «Toda nuestra vida sería una serie de gritos anónimos en un desierto de astros indiferentes» (4).

Juan Pablo, por medio del canal «anímico o espiritual», conocerá a una María enigmática. Su vida parece estar rodeada por sombras inexplicables. María le hace notar que su relación le «hará daño». Juan Pablo, en un estado casi obsesivo, no logra comprender el porqué.

El acceso a través de la experiencia «física» se muestra más imposibilitado por el estado de Juan Pablo (que a medida que avanza el relato su neurosis va en crecimiento, impidiéndole ver las cosas con objetividad), y así descubrirá en su relación física con ella rasgos de otras mujeres (prostitutas), sintiendo que le finge.

En medio de la narración del crimen que cuenta Juan Pablo se vale de una serie de interrupciones para explicar o justificar su acto. Lo peculiar de *El túnel* radica en las explicaciones que da Juan Pablo para expresar su visión del mundo de la realidad en la cual está inmerso, con ello paralelamente el motivo de la soledad, surgen otros, como el sin sentido de la existencia...

«En un planeta minúsculo, que corre hacia la nada desde millones de años, nacemos en medio de dolores, crecemos, luchamos, nos enfermamos, hacemos sufrir, gritamos, morimos, mueren y otros están naciendo para volver a empezar la comedia inútil» (5).

La relación de Juan Pablo con María, a momentos (casi frágiles) la enfrenta a la posibilidad de romper su soledad y, por ende, en esos momentos el mundo cobra un nuevo sentido, pero serán instan-

---

(4) *El túnel,* p. 43.
(5) *El túnel,* p. 42.

cias efímeras. Por el contrario, en la imposibilidad por llegar a comunicarse, Juan Pablo irá descubriendo que cada vez se le hace más patente el sin sentido de la existencia (no olvidemos un detalle al pasar. Es María quien comenta que está leyendo una novela de Sartre). En *El túnel,* consciente e inconscientemente tiene la atmósfera de la visión existencial sartriana como una «carrera inútil».

Además, el sin sentido de la existencia a Juan Pablo se le revela en un doble plano: en su relación con María, ya que ninguno de los canales de acceso al otro le posibilitan un real encuentro, y, finalmente, cuando la mata queda radicalmente solo, todo su sentir lo proyecta al mundo, en último término, su visión de la existencia.

La visión del mundo que comunica Juan Pablo la realiza desde su túnel, en el cual no logra descubrir la luz (su única posibilidad de superación de la soledad, la aleja al dar muerte a María). La existencia para él carece de sentido, puesto que es imposible la comunicación. La condición más auténtica del hombre sería su radical soledad, la cual es superada sólo en frágiles momentos en que tendemos puentes transitorios para comunicarnos. Juan Pablo no logra encontrar ningún vínculo que lo aferre al mundo; de ahí que todos los actos que enjuicie (los grupos sociales, reuniones, etc.), le resultan inauténticos porque la gente evita el cuestionarse de modo radical frente al mundo; se entrega al paso trivial del tiempo, sin entender la problematicidad de la realidad.

Pero aún subyace un nivel más profundo del análisis. ¿Por qué Juan Pablo mata a María? ¿Es sólo la imposibilidad de la comunicación? ¿El sin sentido de la existencia al quedar solo?

Con los motivos anteriormente mencionados se da también el enfrentamiento de la búsqueda de lo absoluto y su confrontación con la relatividad de la existencia.

«¡Oh, y sin embargo te maté! ¡Y he sido yo quien te ha matado, yo, que veía como a través de un muro de vidrio sin poder tocarlo, tu rostro mudo y ansioso! Yo tan estúpido, tan ciego, tan egoísta, tan cruel» (6).

Cuando Juan Pablo ve a María en la exposición, tal como lo señalamos, siente un ser parecido a él, inclusive en momentos posteriores ellos conjuntamente lo comentaron. Juan Pablo no sólo aspira a romper su soledad, sino que aspira al absoluto, que es lograr una comunicación profunda. Por lo cual la relación con María se transforma en una desesperada búsqueda de ello, pero él se enfrentará a la dualidad del absoluto (en plano ideal, casi en lo valórico) y su materialización. Este se le muestra en un sentido híbrido, ya que María

(6) *El túnel,* p. 60.

simboliza todo lo contrario, la relatividad («Pensé que alrededor de María existían muchas sombras»).

Finalmente, esta confrontación entre lo absoluto y lo relativo de la existencia, ya que ésta se encarna en seres de carne y hueso; hará que en Juan Pablo se desarrolle toda una cadena de razonamientos en torno a sus dudas enredando todo en un confuso bosque.

Por ello creemos que Juan Pablo mató a María porque no se resiste a tenerla en frágiles momentos, ella le revela otra dimensión de la existencia que es el no dejarse poseer, tener el carácter de inalcanzable que en el fondo es la paradoja del absoluto y su materialización.

Los momentos finales nos dan la atmósfera del profundo solipsismo en que se encuentra Juan Pablo en la cárcel «y los muros de este infierno serán así cada día más herméticos».

Haciendo una paráfrasis de la estructura de *El Túnel, l*o caracterizaríamos como un universo cerrado donde no queda la posibilidad de la esperanza. ¿Por qué? Tal como Juan Pablo nos explica la razón de por qué dio muerte a María, nosotros revelaremos el sentido desesperanzado de esta obra.

Previo a la conquista de la esperanza el sujeto portador de ella *espera*. Puesto que su vida la asume como un proyecto que le conlleva a la conquista o pérdida de la esperanza.

En la espera el sujeto desarrolla diferentes modos de entrega en su esperar que van desde la espera «iname», «circunspectiva» y «auténtica o radical».

En el caso de Juan Pablo su espera evoluciona en los diferentes modos de su entrega; al comienzo de su espera es «iname» —«llamo iname a la espera cuya entrega es laxa y superficial». El hombre, punto menos que indiferente a la realidad, propio de lo que espera, no pretende sino «pasar el tiempo» (7).

Este momento corresponde a Juan Pablo cuando su cuadro se encuentra montado en la exposición. En éste él ha expresado en forma simbólica el objeto de su esperanza. Ella está en la expectativa de que alguien se percata del «detalle» que se encuentra en su cuadro (inclusive la crítica lo ha pasado por alto). En último término, lo que busca es un interlocutor, ya que la atmósfera del cuadro es de una profunda soledad. Pero una sola persona se da cuenta (María), a partir de este instante cambia el modo de entrega en su esperar, pasa a ser circunspectivamente «para quien espera circunspectivamente, el fracaso definitivo es el "no ser" de las posibilidades que su proyecto

---

(7) Laín Entralgo, Pedro: «La espera y esperanza», *Historia y teoría del esperar humano,* «Revista de Occidente» (Madrid), 1957, p. 520.

contemplaba; por lo tanto la amarga experiencia de la decepción y la ingerencia vital y perjudicial de la "nada". El hombre que así considera sus fracasos ¿Cómo espera cuando habitualmente desconfía de su buen éxito? Evidentemente en la desesperación» (8).

Los momentos que suceden al encuentro estarán caracterizados por la espera circunspectiva. Por una parte Juan Pablo presiente que en María está la concreción del objeto de su esperanza con lo cual aspira a romper su soledad.

Así comenzará a buscarla desesperadamente, inventando, creando encuentros... pero en ellos lentamente irá descubriendo la imposibilidad de acceder a ella para lograr una comunicación plena (ya lo hemos señalado anteriormente en relación a los accesos al «otro»), ya que sólo logra encontrarse en frágiles momentos.

Otro aspecto importante que señala Pedro Laín Entralgo es que el modo de entrega de la espera supone una orientación: «La orientación de ésa desde el punto de vista de la ambivalente tensión entre los movimientos afectivos sobre que se apoye: la confianza y la difianza. El hombre que espera no puede librarse de sentir en su alma la tensa coexistencia de esos dos efectos» (9).

Al esperar se asume un proyecto, que conlleva una pregunta; el sujeto tratará de darle una respuesta, en la búsqueda de ella se encontrará con la confianza y difianza. En la situación de Juan Pablo se dan ambas orientaciones, pero en todo caso predomina la difianza.

«El mundo había sido, hacía unos instantes, un caos de objetos y seres inútiles, sentí que volvía a renacer y a obedecer a un orden» (10).

«Había ya perdido toda la esperanza» (11).

A medida que a Juan Pablo se le niega la posibilidad de llegar a conquistar a María, aumentará en su ser el sentimiento de difianza acompañado de una desesperación que va creciendo, lo cual lo conducirá a una completa desesperanza y a sentir que toda su espera ha sido inútil.

La lejanía de María, su mundo ambiguo de sombras, le hacen caer en un estado de enceguecimiento en el cual va perdiendo la claridad de la relación y en un acto final de desesperación; cuando todo ha perdido sentido dará muerte a María, cerrando así su posibilidad de acceder a la esperanza (ya que en María se materializa su objeto de la esperanza). Previo a cometer el acto físico de matar a María, lo realiza simbólicamente con el cuadro: «Lo miré por última vez, sentí

(8) Laín Entralgo, Pedro: *Ob. cit.*, p. 521.
(9) Laín Entralgo, Pedro: *Ob. cit.*, p. 540.
(10) *El túnel*, p. 30.
(11) *El túnel*, p. 38.

que la garganta se me contraía dolorosamente, pero no vacilé: a través de mis lágrimas vi confusamente cómo caía en pedazos aquella playa, aquella remota mujer ansiosa, aquella espera. Pisoteé los jirones de tela y los refregué hasta convertirlos en guiñapos sucios. ¡Ya nunca más recibiría respuesta aquella espera insensata! ¡Ahora sabía más que nunca que esa espera era completamente inútil!» (12).

Los caminos que ha seguido Juan Pablo son coherentes con la salida que encuentra su esperar, ha esperado circunspectivamente; a pesar de que busca a María, siempre está infundido por la desconfianza; además, su creciente desesperación lo lleva a perder de vista que al matar a María está cerrando toda posibilidad, quedando así radicalmente solo en un universo desesperanzado, ya que rompe su única salida [«Y entonces sentía que mi destino era infinitamente más solitario que lo que había imaginado» (13)].

¿Será la soledad, el sin sentido de la existencia, la desesperanza? El sentido último de la existencia... Estas preguntas quedan suspendidas al término del análisis de *El túnel*...

SOBRE «HEROES Y TUMBAS»: COEXISTENCIA DE LA DESESPERANZA Y LA ESPERANZA

Para quien haya leído *Sobre héroes y tumbas* no puede pasar desapercibido un diálogo entre Bruno y Martín, en el cual Bruno comenta el carácter oculto que posee para la existencia la esperanza...

«Y si la angustia es la experiencia de la nada, algo así como la prueba ontológica de la nada, ¿no sería la esperanza la prueba de un sentido oculto de la existencia, algo por lo cual vale la pena luchar? Y siendo la esperanza más poderosa que la angustia (ya que siempre triunfa por sobre ella, porque si no todos nos habríamos suicidado), ¿no sería que ese sentido oculto es más verdadero por decirlo así que la famosa "Nada"?» (14).

En este diálogo se funda lo que Sábato ha llamado la «metafísica de la esperanza», pero ésta hay que situarla en un contexto más global dentro de la obra.

El mundo de *Sobre héroes y tumbas* es representado en una yuxtaposición de realidades humanas que expresan el carácter contradictorio, ambivalente, de la existencia. En el que coexisten fuerzas que se contraponen. La síntesis de esta realidad es el contrapunto donde

---

(12) *El túnel*, p. 127.
(13) *El túnel*, p. 131.
(14) Sábato, Ernesto: *Sobre héroes y tumbas*, Editorial Sudamericana (Buenos Aires) edición 1970, p. 193.

convive la esperanza y la desesperanza. Ello hay que verlo en relación a la dimensión dual que poseen los seres humanos. La visión del mundo, del hombre, que propone su creador es dualista —«El hombre no sólo está hecho de desesperanza, sino, y fundamentalmente, de fe y esperanza; no sólo de muerte, sino también de ansias de vivir; tampoco únicamente de soledad, sino de comunicación y amor»— (15).

Martín, el héroe de *Sobre héroes y tumbas,* en su vivencia por encontrarle un sentido a su existencia, es la mostración de la abertura a un mundo ambiguo. El, en su anhelo por conquistar el sentido de la existencia, se debate en un mundo donde entrevé la esperanza y la desesperanza.

La esperanza y la desesperanza en *Sobre héroes y tumbas* está simbolizada por dos realidades humanas: una de ellas es la caótica, atormentada, representada por Alejandra y Fernando. La otra es el mundo de seres simples, que no han racionalizado la existencia, la asumen casi de manera inconsciente con el deseo de seguir viviendo. Ellos son Bucich, D'Arcángelo, Hortensia Paz.

Martín convivirá en la ambivalencia de la realidad expresada en los seres humanos que le rodean, pero su situación es intermedia, aún no se decide por ninguna de estas realidades. Su existencia tiene el carácter de proyecto, la resolución de él es el resultado de una prueba que ha tenido que pasar Martín en estas dos realidades. La salida final de su decisión de seguir viviendo surge de una búsqueda integral donde se debate en la desesperación, ello le permite conquistar el sentido auténtico de la esperanza.

La realidad desesperanzada que expresa Martín está representada en su relación con Alejandra. A través de los momentos más relevantes de ella mostraremos la vivencia de Martín.

La novela se inicia con la presentación de un Martín tempranamente angustiado; en sus inciertos diecisiete años vive apesadumbrado por el rechazo de su madre, que lo considera un «estorbo», y la experiencia de un padre fracasado.

«Ahí estaba ahora aquel pequeño desamparado, uno de los tantos en aquella ciudad de desamparados. Porque Buenos Aires era una ciudad de desamparados. Porque Buenos Aires era una ciudad en que pululaban, como por otra parte sucedía en todas las gigantescas y espantosas babilonias» (16).

Martín deambula perdido en un mundo de gente anónima, su vida parece pasar inadvertida. Pero se salva de la impersonalidad del mundo cuando «un sábado de mayo de 1953» entra en su vida Ale-

---

(15) Sábato, Ernesto: *Ob. cit.*, p. 174.
(16) *Sobre héroes y tumbas,* p. 27.

jandra. Ella es la mensajera que lo inicia en el descubrimiento del mundo, le hace que tome conciencia de su existencia responsablemente.

El propio Martín manifiesta que a partir de ese momento su existencia ha cambiado. Al término de aquella primera entrevista intuye que algo especial ha sucedido en él.

Martín, luego de la primera entrevista con Alejandra, responde al llamado que hace Marcel a través de su filosofía *Hombre, despiértate.* Es el despertar del hombre que se libera del adormecimiento de estar viviendo cómodo en las cosas. Al despertar el hombre asume responsablemente la existencia (Martín).

Alejandra lo inicia en un mundo tenebroso rodeado de sombras. La frágil individualidad de Martín es absorbida por la portentosa personalidad de Alejandra, que, a pesar de sus dieciocho años, posee una madurez temprana, que hay que indagarla en su niñez y comienzos de su adolescencia.

El inicio de la relación de Martín y Alejandra está caracterizado por la toma de conciencia del planteamiento existencial. A partir desde este momento, Martín comienza a vivir agitadamente.

En este momento podemos establecer el cambio de actitud en la espera de Martín en relación consigo mismo y el mundo.

En un primer momento la entrega de Martín en su esperar está caracterizada por la «inanidad». «Llamo inane a la espera cuya entrega es laxa y superficial. El hombre, punto menos que indiferente a la realidad, propio de lo que espera, no pretende ahora sino "pasar el tiempo"» (17).

Recuérdese que Martín se nos presenta al comienzo de la novela, perdido, deambulando en un mundo anónimo; aún no posee una preocupación clara en su vida, los días pasan de manera inadvertida. Pero luego, en su encuentro con Alejandra, da un salto fundamental en la «entrega del esperar», desde una espera casi amorfa; pasa a una actitud más profunda en la entrega, que corresponde a la espera auténtica o radical. Laín señala: «En ella no se entrega el hombre a la mera degustación del paso del tiempo ni al simple logro de un objeto deseado, sino al cumplimiento de una vocación. En otras palabras: es "auténtica" o "radical", en este sentido, la espera cuando lúcidamente cuenta con la posibilidad del fracaso y de la muerte» (18).

Martín, en su «entrega auténtica o radical», se enfrenta de manera desnuda al mundo. Su relación con Alejandra lo introduce en la angustia, que corresponde al signo en que el ser se enfrenta a la

---

(17) Laín Entralgo, Pedro: *Ob. cit.*, pp. 520-521.
(18) Laín Entralgo, Pedro: *Ob. cit.*, pp. 520-521.

precariedad de su existencia. Es fundamental precisar el cambio de la actitud de entrega del esperar; ya que la espera es el paso previo a la conquista de la esperanza, por ello es importante caracterizar la espera de Martín para comprender cómo asume la esperanza.

Desde una espera caracterizada como «inane», Martín, luego de su encuentro con Alejandra, pasa a un cuestionamiento más radical.

La figura de Alejandra se le aparece a Martín como enigmática; un profundo misterio rodea su existencia, que hay que indagar en su adolescencia con un temprano despertar al sexo que le produce reacciones contrarias: por una parte, atracción, y en otros momentos, un profundo rechazo. Además sobre Alejandra aparecen otras sombras, como es su medio familiar, representativo de una aristocracia en descomposición; conjuntamente a ello la figura de su padre, con el cual mantiene una relación incestuosa, a pesar que ello no queda totalmente claro.

En la relación de Martín y Alejandra reaparecen las constantes de la atmósfera de *El túnel*. Martín buscará el encuentro a través del «acceso al otro», tanto en lo espiritual como físico, pero ambos canales le revelarán su imposibilidad.

Martín no logrará saber «nunca» con claridad qué es lo que existe entre él y Alejandra, su relación lo irá enfrentando al carácter desesperanzado de la existencia; por todo lo enigmático que se encuentra en Alejandra, su personalidad le resulta como aplastante. Pero a pesar de todo se mantiene abierto, no pierde la esperanza, ya que paralelamente a la relación con Alejandra mantiene abierto el puente a la otra realidad que hemos señalado como esperanzada (D'Arcángelo, Bucich). Por lo cual, a pesar de lo signos desesperanzados que se presentan en la relación, Martín se mantiene por la convivencia con esta otra realidad, en la cual encuentra fuerzas para continuar su atormentada relación con Alejandra.

Hemos caracterizado el enfrentamiento de la existencia de Martín como un contrapunto en un mundo en que vislumbra la desesperanza y la esperanza; la relación con Alejandra a Martín le muestra la faceta desesperanzada del mundo, como veremos en el desenlace final de la relación. Paralelamente, Martín ha convivido en sus momentos de crisis de su relación con la otra faceta del mundo que coexiste a la desesperanzada, que es la visión esperanzada que encuentra junto a D'Arcángelo, hijo de porteño, una especie de ideólogo de bar, el cual con sus señas particulares, «La Crítica» y un escarbadiente en la boca, comenta, critica la realidad argentina. Martín lo escucha en silencio, en una especie de enajenación circunstancial a que se somete cada vez que su relación la ve a punto de derrumbarse.

D'Arcángelo reconcilia a Martín con la vida, es el representante del ser humano que vive, espera en la vida con una esperanza casi instintiva: «respondería al hábito biológico de la espera. Es el apetito de seguir viviendo humanamente o, si se prefiere, una fórmula más escolar, el instinto humano de la conservación» (19).

En compañía de D'Arcángelo, Martín reencuentra la calma para continuar su atormentada relación con Alejandra.

Los momentos finales de la relación de Alejandra y Martín están caracterizados por dos tipos de actitudes en la pareja. Por una parte, desean intentar revivir viejos momentos de alegría, lo cual desde un comienzo resulta inútil. Por otra parte, intentarán el acceso físico, pero también este acto se torna tormentoso y a Alejandra le resulta una especie de chantaje...

¿Qué salva a Martín de no perderse?

La relación con Alejandra le ha llevado a confrontarse con la dimensión caótica de las cosas, con una realidad atormentada, «donde los habitantes parecieran ambular por Buenos Aires como en un caos, sin que nadie supiese dónde estaba la verdad, sin que nadie creyese firmemente en nada...» (20).

La experiencia de Martín es la mostración de un mundo donde coexisten la esperanza y la desesperanza. Martín se salva, como veremos en las páginas siguientes, porque ha confrontado en su descubrimiento de la realidad en sus dos manifestaciones: la desesperanzada, ya descrita, y la esperanzada, que encuentra en los seres simples, como D'Arcángelo, Bucich. El vivir la ambivalencia le ha permitido encontrar el camino de la esperanza. Pero caractericemos previamente la orientación de la espera de Martín para luego, a través de ella, ver la esperanza.

En las páginas anteriores expusimos la actitud del esperar de Martín en relación a la «profundidad» de la entrega como: una espera «auténtica o radical». Ahora analizaremos la espera de él desde la perspectiva que toma la «orientación». «La orientación de ésta desde el punto de vista de la ambivalente tensión entre los dos movimientos afectivos sobre los que se apoya: la confianza y la difianza» (21). Al esperar se asume un proyecto que conlleva una pregunta; el sujeto de la esperanza tratará de darle una respuesta, en la búsqueda de ella se encontrará con la confianza y difianza, «el hombre que espera no puede librarse de sentir en su alma la tensa coexistencia de esos

---

(19) Laín Entralgo, Pedro: *Ob. cit.*, p. 515.
(20) Sábato, Ernesto: *Sobre héroes y tumbas*, p. 90.
(21) Laín Entralgo, Pedro: *Ob. cit.*, p. 528.

dos afectos» (22). Veamos cómo se configura el predominio de uno y otro en la espera «auténtica o radical».

En la espera auténtica o radical; «cabe, pues, que predomine la difianza en el ánimo del hombre» (23). Es el estado en que oscila Martín en los momentos finales de su relación con Alejandra; una vez que termina su relación, la difianza se transforma en angustia, que es el sentimiento correspondiente cuando domina la difianza, todo le resulta sin sentido. Pero en su espera Martín ha estado enfrentado a la ambivalencia de la confianza (mundo esperanzado, D'Arcángelo, Bucich) y la difianza (mundo desesperanzado, Alejandra). Cuando en la orientación de la espera predomina la difianza, caso de Alejandra, en la espera circunspectiva puede encontrarse de boca con el «no ser». En tanto que en el ánimo de Martín ha predominado la confianza, la cual conduce en la orientación de su espera auténtica o radical al «ser».

La orientación de la espera auténtica o radical le permite a Martín una resolución final, resultado de su espera confiante que se expresa en una «esperanza genuina».

¿Cómo conquista Martín la esperanza? «El fracaso, el dolor y el sacrificio nos abren el alma a la esperanza» (24). Martín en su espera se ha debatido en medio de la angustia, la esperanza, la confianza. Su vida ha asumido el carácter de prueba, debe superar una serie de obstáculos, etapas para llegar a conquistar la esperanza.

Retomaremos los últimos momentos de la relación de Alejandra y Martín, que señalan el inicio de la segunda etapa en el camino de la conquista de la esperanza en Martín. La última vez que Martín ve a Alejandra es cuando ella ingresa al mismo lugar en que Fernando ha ido a buscar datos para su *Informe sobre ciegos.* En la noche del 24 de junio de 1956, Martín no podía dormirse.

«El cielo, de aquel sueño, ahora aparecía iluminado con el resplandor sangriento de un incendio. Y entonces vio a Alejandra que avanzaba hacia él en las tinieblas enrojecidas, con la cara desencajada y los brazos tendidos hacia adelante, moviendo sus labios como si angustiada y mudamente repitiera aquel llamado. ¡Alejandra!, gritó Martín despertándose. Al encender la luz, temblando, se encontraba solo en su pieza» (25).

Martín se viste desesperadamente y de manera inconsciente, como autómata se dirige a la casa de Alejandra, su sueño se lo confirma: la casa de ella está en llamas. De aquella noche lo único que recuerda

---

(22) Laín Entralgo, Pedro: *Ob. cit.*, p. 529.
(23) Laín Entralgo, Pedro: *Ob. cit.*, p. 532.
(24) Laín Entralgo, Pedro: *Ob. cit.*, p. 567.
(25) Sábato, Ernesto: *Sobre héroes y tumbas*, p. 467.

son datos aislados. Alejandra ha dado muerte a Fernando de cuatro disparos, y luego prendió fuego al mirador (léase la nota policial que precede al comienzo de la novela).

Martín comienza a vagar como un idiota, recurre al puente en que cada vez su vida parece estar en crisis, pero Bruno no se encontraba. Pepa, su ama de llaves, le comunica que ha venido aquel «muchacho flaco» que «ahora parecía además extraviado».

En los días posteriores al incendio Martín conversa con Bruno, con él intentará llenar los vacíos de la incomprensión que le ha dejado su relación con Alejandra. El le relata a Bruno sucesos aislados, sin conexión aparente, pero Bruno asiste comprensivamente al acto enajenado de Martín por tratar de rescatar recuerdos, su experiencia junto a Alejandra. También por esos días se encuentra con Bordanave, con quien descubrirá la otra faceta de Alejandra; él le contará que ella sentía un grandísimo placer de acostarse por dinero. Luego de esta conversación Martín sale a vagar, apesadumbrado por una carga negativa de afectos.

La espera de Martín está teñida de la «difianza», no logra un sentido claro a sus actos, su estado de ánimo es un caos, su cabeza la siente como un torbellino, pesado, cargado de residuos, solitario se debate entre el suicidio y la vida. (Recuérdese que la espera auténtica o radical conducía al fracaso o al logro de la esperanza, pero éste es un sentido de tránsito, ya que la salida de la espera «auténtica o radical» es el «ser» en la esperanza).

Triste y solitario regresa a su pieza, se siente como que hubiese recorrido durante siglos un laberinto, en la desesperación de su soledad. Martín intentará una última posibilidad de aferrarse a la vida; a pesar que no cree en Dios, exige una manifestación de él para poder seguir viviendo.

«Surgió de su alma exaltada como descarga entre negros nubarrones de tormenta. Si el universo tenía alguna razón de ser, si la vida humana tenía algún sentido, si Dios existía, en fin, que se presentase allí, en su propio cuarto, en aquel sucio cuarto de hospedaje. ¿Por qué no? ¿Por qué hasta había de negarse ese desafío? Sí, existía. El era el fuerte, el poderoso. Y los fuertes y los poderosos pueden permitirse el lujo de alguna condescendencia. ¿Por qué no? ¿A quién hacía bien no presentándose? ¿Qué clase de orgullo podía así satisfacer? Hasta la madrugada, se dijo con una especie de placer rencoroso: el plazo definido y fijo lo hacía sentirse de pronto dotado de un terrible poder y aumentaba su resentida satisfacción, como si se dijera ahora vamos a ver. Y si no se presentaba, se mataría» (26).

(26) *Sobre héroes y tumbas*, p. 467.

En la soledad de la pieza el tono de desafío que ha tomado Martín para la manifestación del mensajero de Dios se torna en angustia, no logra descubrir cómo se le revelaría; repentinamente sale a caminar, como una forma de facilitar la presencia del mensajero.

Recorre antiguos lugares en que estuvo con Alejandra; pronto va entrando en una borrachera que no le deja pensar, siente la sensación de estar adormecido por un sueño. Despierta de su pesadilla y escucha: «¡Cálmese, niño! —le decía una mujer, sujetándolo de los brazos—. ¡Cálmese ahora!» (27).

Al despertar Martín sigue con su mirada los aspectos de la pieza de la mujer que le habla; frente a su cama entrevé una foto de Carlitos Gardel, otra de Evita y, bajo ella, un florero con flores; se da cuenta que a su lado lloriquea un niño en su cuna de cajón.

La voz portadora de la esperanza es Hortencia Paz; ella le expresa «hay tantas cosas lindas en la vida», un mundo simple expresado en la humildad de su cuarto.

«Martín volvió a sentir aquella mano cubierta de callos. Y Martín comprendió que tranquilizaba; aquella mano permanecía un segundo más, torpe, pero tiernamente en una caricia tímida...

—¿Se siente bien? —preguntó ella preocupada.

—Perfectamente. ¿Cómo se llama usted?

—Hortensia Paz, para serví a usté.

—Yo me llamo Martín. Martín del Castillo.

Se quitó un anillo que llevaba en el dedo meñique, regalo de su abuelo.

—Le regalo este anillito.

La muchacha se puso colorada y negó:

—¿No me dijo usted que en la vida hay alegrías? —preguntó Martín—. Si me acepta este recuerdo tendré una gran alegría. La única alegría que he tenido en el último tiempo. ¿No quiere que me ponga contento?

Hortensia seguía vacilando. Entonces se lo puso en la mano y salió corriendo» (28).

A partir de este momento Martín reencuentra la calma, su estado anterior en que su cabeza parecía estar llena de plomo líquido, basura; ahora siente un estado de liberación de esa pesadez. Los momentos que continúan están llenos de una tranquilizadora plenitud.

«Lo que en última instancia salva a Martín es que ha mantenido abiertas las líneas de comunicación con un mundo inocente y ele-

(27) *Sobre héroes y tumbas*, p. 451.
(28) *Sobre héroes y tumbas*, p. 454.

mental que coexiste con el mundo caótico de seres como Alejandra y Fernando. En sus momentos de angustia Martín siempre sale a la calle a sentir la realidad más explicable de Tito d'Arcángelo, y su padre, de Bucich y sus viajes a la Antártica. Esta es la cara simple y esperanzada de la Argentina que ayuda a vivir y que corre paralelamente a la Argentina compleja y atormentada que lleva a un callejón sin salida. Es la Argentina que vive en el mundo del cafetín y del *fobal*, lejos de las insolubles preocupaciones metafísicas» (29).

Cuando Martín sale de la pieza de Hortensia Paz —*amanecía*— las instancias anteriormente vividas por Martín le han servido para asumir el mundo de la esperanza; en su relación con Alejandra, su espera es «difiante», pero en ella también se vislumbra la confianza. Laín Entralgo, a propósito de la ambivalencia de la confianza y difianza, se pregunta: «¿cuándo un hombre será habitual y expresamente esperanzado?». Cuando sepa descender a través de su vida hasta la simplicidad de su ser radical, acierte a descubrir allí que su espera es constitutivamente «fianza» y, aceptando su descubrimiento, quiera llevar esa «fianza» a «confianza» (30).

Martín recupera su confianza, como hemos apuntado, en la faceta simple de Argentina; la esperanzada representada por D'Arcángelo, Bucich, Hortensia Paz. ¿Pero la esperanza es una resolución aislada? Martín, al regresar a su cuarto, recuerda lo que en alguna ocasión le había dicho Bruno.

«¿Cómo había dicho Bruno una vez?

La guerra podía ser absurda o equivocada, pero el pelotón al que uno pertenecía era algo absoluto.

Estaba D'Arcángelo, por ejemplo. Estaba la misma Hortensia.

Un perro basta»

El sujeto de la esperanza no espera solo; su esperanza conlleva un compromiso con los otros, es una coesperanza. El objeto de la esperanza es un bien compartido. Así en la obra que analizamos la esperanza se manifiesta en forma de compromiso solidario.

Martín decide viajar a la Patagonia; para realizar el viaje piensa en Bucich, pone sus cosas en la bolsa marinera y se dirige hasta él.

La última imagen que deja *Sobre héroes y tumbas* es cuando ya Martín y Bucich van de viaje a la Patagonia. Es el resultado del ascenso desde los escombros en que quedó Martín al término de su relación con Alejandra, para luego ascender a un estado de plenitud.

---

(29) Eyzaguirre, Luis: *El héroe en la novela hispanoamericana del siglo XX*, Editorial Universitaria, Santiago, Chile, edición 1973, p. 325.

(30) Laín Entralgo, Pedro: *Ob. cit.*, p. 541.

«Y entonces Martín, contemplando la silueta gigantesca del camionero contra aquel cielo estrellado, mientras orinaban juntos, sintió que una paz purísima entraba por primera vez en su alma atormentada» (31).

LA ESPERANZA AMENAZADA

> Aún hay esperanza para todo aquel que está entre los vivos. Eclesiastes 9: 4.

En un período tan convulsionado como el nuestro, los escritores asumen una actitud que es el resultado de su visión de mundo. Parafraseando a Sábato: él señala que la novela que realmente tenga resonancia hoy será aquella que ofrezca una luz, un posible orden, ya que la realidad de la novela es contraria a la del mundo cotidiano. En ella se expresan los sueños y deseos.

La precaria heroicidad del hombre de nuestros días se cristaliza en su lucha por la esperanza, a pesar de que las ideas nos conducen a ver el mundo desesperanzado. El anhelo de sobrevivir del hombre lo obliga a seguir descubriendo, y pareciera ser que el sentido de la esperanza, en último término la existencia, está en un mundo donde habita la sencillez humana, en un pequeño destino que le otorga sentido a la vida. Los frágiles y transitorios momentos de comunicación junto al otro le hacen sentir la comunicación como una comunión solidaria de pequeños destinos frente al infortunio.

La obra de Sábato, más que caracterizarla en una teoría de la esperanza, la podemos definir como el ejercicio de la búsqueda de la esperanza. Las aproximaciones a ella surgen de su peculiar vivencia en el mundo, que es el resultado de su indagación por la comprensión de él y de sí mismo.

La historia de la existencia humana se ha revestido de diversas promesas y sus signos han sido expresados en la esperanza. En un comienzo aparece caracterizada desde un punto de vista trascendental en la doctrina cristiana, para luego ir evolucionando en un sentido más terrenal. El mundo moderno pensó que la solución de sus problemas se iban a resolver con el desarrollo de la máquina y la ciencia. Para enfrentarnos al hombre de hoy, que vive rodeado de circunstancias que le hacen sentir la esperanza como amenazada, no logra encontrar claros elementos que lo funden en los valores de la cultura. Junto a ello, las doctrinas han caído en un abierto descrédito.

---

(31) *Sobre héroes y tumbas*, p. 465.

Por todos lados se nos cierran las posibilidades; el universo humano se torna insostenible, pero hay algo que nos induce a esperar: vivimos en una situación de prueba, en ella debemos superar diversas etapas para llegar a conquistar la esperanza de manera auténtica.

Por ello hablar de la esperanza no puede estar infundido por un gusto literario, sino que debe surgir de la experiencia del camino que vamos recorriendo y que a través de ella se nos manifieste su presencia.

Cierto es que el camino de la esperanza hoy en día se nos muestra difícil, pero el hombre no puede vivir sin esperanza, ya que es un elemento que lo constituye intrínsecamente. Quizás hemos equivocado el camino para conquistar la esperanza o la hemos representado en falsos ídolos. Porque, en último término, la esperanza es un anhelo de vida más plena a la que espera llegar el hombre.

Estar esperanzado le significa al hombre tener una actividad lúcida ante las circunstancias que le rodean; hemos perdido la capacidad de asombrarnos; sin darnos cuenta nos vamos endureciendo; un profundo desaliento rodea al hombre; ha perdido la capacidad de ser fuerte; se hace necesario casi un exorcismo del escepticismo que nos rodea; a lo mejor hemos descrito hasta el cansancio (en especial ciertas obras novelísticas) la imposibilidad de todo proyecto humano, pero cuando lo real es la desorientación, es a la novela a quien le cabe la tarea de entregar un orden en medio de este derrumbe.

Visionariamente, Sábato ha sabido captar esta situación humana y su novelística es expresión de esta búsqueda de un continente de esperanza que anhela la humanidad.

ALBERTO MADRID LETELIER

Las Trangueras 1180
Las Conde
SANTIAGO (Chile)

EL REFLEJO DE LA LITERATURA Y DE LA VIDA EN ERNESTO SABATO

(«El túnel» y «Sobre héroes y tumbas»)

I

Podríamos afirmar, sin miedo a equivocarnos, que Ernesto Sábato posee un marcado gusto por una novela psicológica, una novela que refleja la crisis en que está sumido el hombre contemporáneo. Dos son los tipos de novelas que él encuentra: unas de puro entretenimiento, como puede ser el caso de la novela policíaca, y otras que permiten estudiar la condición humana.

La primera de ellas «representa en el siglo veinte lo que la novela de caballería en la época de Cervantes. Más todavía: creo que podría hacerse algo equivalente a *Don Quijote:* una sátira de la novela policial (...) Creo que se podría hacer algo divertido, trágico, simbólico, satírico y hermoso» (1).

La segunda sería una novela metafísica y psicológica en tanto en cuanto expondría la infelicidad humana, fruto de las crisis espirituales, la imposibilidad de comunicación, la búsqueda de Dios, el mal, etcétera. Novela ésta que se ha de olvidar de requiebros formales, para abundar en los temas profundamente vitales, existenciales.

A este respecto, en *Sobre héroes y tumbas* aparecen algunas referencias literarias que reflejan las propias opiniones del autor, no obstante estar expuestas por boca de Bruno, personaje que en muchas ocasiones toma el lugar del propio Sábato.

En una ocasión en que Martín va andando con Bruno para que éste le disipe algunas dudas respecto a Alejandra, se cruzan por la calle con «un hombre que caminaba delante de ellos, ayudado con un bastón», y que no es otro que Jorge Luis Borges. A la pregunta de si es un buen escritor, responde Bruno:

> —No sé. De lo que estoy seguro es de que su prosa es la más notable que hoy se escribe en castellano. Pero es demasiado preciosista para ser un gran escritor (2).

(1) *El túnel*, EDHASA, Barcelona, 1975, p. 97.
(2) *Sobre héroes y tumbas*, Edit. Sudamericana, Buenos Aires, 1968, p. 190.

A pesar de ello, se le reconocen algunas características muy argentinas: cierta nostalgia, cierta tristeza metafísica, pero todo ello dentro de una «incapacidad para entender y sentir la totalidad de la patria, hasta en su sucia complejidad» (3).

Para Sábato la cualidad importante, lo único que esencialmente debe poseer la literatura argentina es la profundidad. Sin ella todo lo demás es inútil, por mucho que se intente presentar tipos auténticamente argentinos. De ahí que censure una obra como *Los siete locos,* de Roberto Arlt, por presentar personajes apócrifos, o los gauchos afrancesados de Güiraldes en su *Don Segundo Sombra,* a pesar de que sea muy argentina su preocupación metafísica (4).

Fuera del ámbito argentino, pero íntimamente relacionado con él, aparecen otras referencias a autores como Tolstoi en tanto que autor opuesto a Borges por cuanto aquél prescinde de bizantinos deslumbramientos formales, o Shakespeare, quien, curiosamente, supo conseguir esa ansiada profundidad en la literatura inglesa, a pesar de que muchas de sus obras ni siquiera se desarrollan en Inglaterra; o Saint-Exupéry, aventurero piloto, que sabe enfrentar la amistad al riesgo y a la muerte.

Por ello el autor procede en sus obras a conceder un mayor papel a la narración autobiográfica, con lo que consigue representar mejor el complejo mundo interior de cada personaje, tal y como sucede en *El túnel*, y en el capítulo III de *Sobre héroes y tumbas,* ese importante capítulo en que Fernando nos aporta su informe sobre los ciegos, o en el capítulo IV, en el que el narrador nos ofrece toda una serie de datos que le han sido contados por Bruno, con lo que aquél se convierte en mero elemento transmisor.

Se produce, por tanto, una clara desaparición del autor omnisciente, para dar paso a una narración desde dentro, cual es el caso de Castel y de Fernando. Así se consigue una mayor objetividad y verosimilitud, a pesar de que ello suele conllevar una ruptura del tiempo cronológico para supeditarse al tiempo subjetivo y narrativo. Y es por esto por lo que no extraña nada que el proceso de los razonamientos del protagonista de *El túnel* pueda resultar en ocasiones impreciso, casi impresionista. Son como pinceladas cambiantes. Y así, por ejemplo, cuando nos está explicando que había estado imaginando diversas variantes posibles para un encuentro con María, de pronto pasa a analizar su timidez, y su no asistencia a salones de pintura porque detesta los grupos, sectas y todos los conjuntos de

---

(3) *Ibídem, p. 192.*
(4) *Ibídem,* p. 192, cfr.

«bichos que se reúnen por razones de profesión, de gusto o de manía semejante». En esos momentos él mismo se da cuenta de su discurrir inconexo, y llega a decir:

> Observo que se está complicando el problema, pero no veo la manera de simplificarlo. Por otra parte, el que quiera dejar de leer esta narración en este punto no tiene más que hacerlo; de úna vez por todas le hago saber que cuenta con mi permiso más absoluto (5).

La narración es retrospectiva, tanto en el caso de *El túnel* como en el de *Sobre héroes y tumbas,* si bien en este último caso resulta mucho más curioso y atrayente el método seguido. La noticia preliminar da cuenta del incendio provocado por Alejandra —junio de 1955— para dar paso al tiempo en que ella y Martín se vieron por primera vez —mayo de 1953— y a la nueva visión en febrero de 1955. Y se alude al viaje de Martín hacia el Sur para, años después, volver a saludar a Bruno, situación ésta en la que podríamos constatar cómo la narración se desplaza también hacia el futuro.

Y todo ello va surgiendo como consecuencia de las confesiones que Martín va haciendo a Bruno. Esos hechos son comentados después de la muerte de ella. Pero la narración no va referida exclusivamente a ese pasado más o menos reciente, sino que, gracias al recuerdo de los momentos vividos con ella, Martín nos lleva a su infancia y nos da cuenta de su padre y de su madre, para quien él sólo fue un estorbo, algo no deseado y que debió haber ido a parar a las cloacas, un niño que no fue amamantado por su madre para no deformarse.

El proceso alternante de la narración puede verse también en el hecho de que Fernando Vidal comienza escribiendo que no sabe «¿Cuándo empezó esto que ahora va a terminar con mi asesinato?» (6), lo que viene a significar una alusión a un pasado y a un futuro muy próximo ya, pero sin decirnos quién es él ni darnos ningún dato al respecto, lo que ocurrirá posteriormente, merced a un añadido momentáneo en el relato.

En el informe sobre ciegos elaborado por Fernando, se recurre al procedimiento del sueño dentro del sueño: sueña con una serie de investigaciones y de persecuciones por parte de la Secta de los Ciegos, hasta llegar a caer en sus manos y ser encerrado en una habitación donde surge una segunda ensoñación en la que cree ascender hasta la Deidad y llega a adivinar su propia muerte a manos del fuego,

(5) *Op. cit.,* p. 17.
(6) *Op. cit.,* p. 255.

como así será finalmente. Se trata, pues, de un breve sueño incluido dentro de otro mucho más amplio y en el que aparece una curiosa referencia a *El túnel*, recreación con la que se logra dar una mayor vida al mundo novelesco de este autor argentino.

La narración puede aparecer, incluso, como una autoconfesión, en forma dialogada, con los lectores. Es éste el caso de su primera novela en la que Juan Pablo Castel, después de presentarse brevemente, da paso a esas páginas de confesión hechas, no por vanidad, sino porque en él existe «la débil esperanza de que alguna persona llegue a entenderme, aunque sea una sola persona» (7), cosa harto difícil, pues la única persona que puede entenderlo es aquella a la que mató.

Esa contradicción de dar muerte a quien se necesita es el resultado del planteamiento que se observa en las obras que estamos comentando, y en las que aparece muy claramente una estructura dual en función de la dualidad misma de los personajes. El mismo Juan Pablo Castel reconoce que en su persona hay una bipartición invencible:

> (...) ¡Cuántas veces esta maldita división de mi conciencia ha sido la culpable de hechos atroces! Mientras una parte me lleva a tomar una hermosa actitud, la otra denuncia el fraude, la hipocresía y la falta de generosidad; mientras una me lleva a insultar a un ser humano, la otra se conduele de él y me acusa a mí mismo de lo que denuncio en los otros; mientras una me hace ver la belleza del mundo, la otra me señala su fealdad y la ridiculez de todo sentimiento de felicidad (8).

Contradicciones, en fin, en las que incurre muy frecuentemente y hasta de forma tan sorprendente como es el hecho de escribir una carta muy cruel con toda intención para a los pocos momentos pedir que le devuelvan la misma porque se ha arrepentido inmediatamente.

Algo semejante ocurre con Alejandra, una muchacha de dieciocho años cuyas palabras revelan, en numerosas ocasiones, una profunda madurez, en tanto que en otros momentos se comporta igual que una niña. Faceta bipolar en la que cabe toda clase de sorpresas. Así han de entenderse situaciones tales como, verbigracia, que hasta los quince años se sintiese una Santa Teresa con deseos de imitar a misioneros y monjas y, al año siguiente, no creer ya en Dios ni en nada.

Y, aunque parezca extraño, Martín quiere a esa persona equívoca y sorprendente porque, en opinión de éste, la persona es un conjunto de máscaras diversas dispuestas a ser usadas de modo alternativo y

---

(7) *Op. cit.*, p. 13.
(8) *Ibídem*, p. 81.

sorpresivo, aunque quizá lo más llamativo sea que las propias personas no se entienden a sí mismas, como llega a confesar Alejandra con ocasión de pedir al joven que no la vuelva a ver más.

II

Todo lo hasta aquí expuesto es algo que viene a mostrarnos muy a las claras la naturaleza humana en algunos de sus matices más relevantes, y entre los que destaca muy especialmente la imposibilidad de comunicación.

Entre las personas existe un muro insalvable, un túnel, o lo que sea, que les impide estar juntas, a pesar de que puedan verse sin problema alguno. Esa muralla invisible es la misma que impide que los muertos puedan comunirse con los vivos. Castel es quien habla de la existencia de ese túnel o muro de vidrio que no permite la unión total, íntima, con María:

> Y era como si los dos hubiéramos estado viviendo en pasadizos o túneles paralelos, sin saber que íbamos el uno al lado del otro, como almas semejantes en tiempos semejantes, para encontrarnos al fin de esos pasadizos, delante de una escena pintada por mí, como clave destinada a ella sola, como un secreto anuncio de que ya estaba yo allí y que los pasadizos se habían por fin unido y que la hora del encuentro había llegado (9).

Pero tampoco ese rayo de esperanza es suficiente para hacer que los caminos dejen de ser paralelos y puedan, por fin, converger en un punto común. La conclusión a que llega el pintor es que los pasadizos seguirían estando separados, sin posibilidad alguna de unión, si bien en unos momentos era de vidrio y permitía que se viesen, y en otros era de piedra negra y ni siquiera otorgaba la visión.

Porque la realidad última y cierta es que el túnel es la propia vida del hombre, en este caso visto desde la perspectiva de Juan Pablo, para quien las demás personas viven sus vidas normales, sin túnel alguno, sólo que se acercaban a él de cuando en cuando y por curiosidad. Por ello llega a escribir que *«en todo caso había un solo túnel, oscuro y solitario: el mío, el túnel en que había transcurrido mi infancia, mi juventud, toda mi vida»* (10).

Dos cosas pueden servir para romper momentáneamente esas barreras existentes entre las personas: el teléfono y el amor, pero ambas lo serán de manera ilusoria e ineficaz.

---

(9) *Op. cit.*, pp. 134-135.
(10) *Op. cit.*, p. 135.

Tanto en *El túnel* como en *Sobre héroes y tumbas* el teléfono funciona como posible elemento de enlace entre dos personas que no pueden verse. Esto sería bueno si no fuese porque siempre suele aparecer al otro lado alguien que realizará el papel de transmisor entre ellas, con lo que tampoco así se conseguirá romper totalmente la barrera de la incomunicación. En la primera novela ese papel está encomendado a la criada de María, y en la segunda a Wanda, la dueña de la boutique donde trabaja Alejandra.

Más importancia parece tener, en principio, el otro 'aliado'. El amor hace que esas dos personas puedan sentir que algo despierta dentro de ellas; la distancia disminuye e incluso se va a iniciar un proceso de amejoramiento, de cambios positivos en el enamorado.

Gracias al amor Castel va venciendo su natural timidez y llega a sentirse un ser valioso para hacer grandes cosas. Hasta llega a cambiar su forma de ver a la gente, pues, cuando siempre había sentido antipatía y asco por los demás, especialmente por los grupos, ahora los llega a mirar con toda simpatía.

En el caso de Martín no será ese tipo de amor, sino el 'materno', el que le ayude a sobrellevar la desgraciada muerte de Alejandra. Ese amor que no recibió de su madre y que, en cambio, ha obtenido de una mujer sumida en la miseria, Hortensia Paz, quien supone para el joven como una revelación, una luz de alegría ante la vida, la única alegría que había tenido en mucho tiempo. Y será a partir de este momento cuando se enrole en un camión con dirección al Sur, sintiendo «que una paz purísima entraba por primera vez en su alma atormentada» (11).

Aquí es donde podemos ver la gran diferencia entre las dos novelas que nos ocupan: el final que se les otorga a Juan Pablo y a Martín. En los demás el parecido es bien palpable.

Ambos personajes serán constantemente martirizados por una mujer cuyo sino es el de la incongruencia y la doble personalidad, con tintes misteriosos y hasta patológicos. El amor que esos hombres llegan a sentir viene marcado por el distanciamiento y el sufrimiento, como consecuencia del deseo de posesión masculino y la inmediata rebelión de la mujer. Los momentos de dicha y felicidad son mínimos tanto en cantidad como en cualidad, puesto que no son suficientes para disipar la oscuridad que aportan las continuas peleas.

Es así como se va pasando a los celos, los atormentados interrogatorios, el odio y la demencia, que conducirán a la catástrofe final. La felicidad se convierte, desde esta perpectiva, en una sucesión inar-

(11) *Op. cit.*, p. 505.

mónica de éxtasis y de catástrofes. Y efectivamente esa es la dualidad que conlleva el amor, dualidad que se rompe por el lado negativo. La muerte trágica de María y de Alejandra así lo demuestra, y el dolor en que quedan sumidos Juan Pablo y Martín viene a suponer que ellos son los que sufren las consecuencias últimas y más dramáticas, si bien entre ambos se abren algunas diferencias bastante claras.

El castigo, por llamarlo de algún modo, que padece Castel es el de ir a parar a un manicomio en donde quedan encerrados todos sus juicios y opiniones, y digo encerrados porque, aun cuando logren salir, seguirán aislados y rechazados por tratarse de los argumentos de un loco. Este hombre, pues, no tiene posibilidad de rehabilitación que sí, en cambio, se le concede a Martín, quizá por tratarse de un joven que ha padecido su primer fracaso en una época tan temprana y resultaría cruel su condena.

El puede irse hacia el Sur a sufrir un proceso de purificación, de reencuentro con su propia identidad—obsérvese el paralelismo con la marcha del general Lavalle hacia el Norte, pues ambos logran de ese modo huir de sus enemigos, tanto presentes, en el caso de Lavalle, como ausentes, caso de Martín. E incluso más, a éste se le concede conocer brevemente el prototipo de la madre, esa que él nunca tuvo, y que toma cuerpo en la persona de Hortensia Paz, como ya dijimos anteriormente. De ese modo Martín consigue salir victorioso de la ceguera ante la vida, y de la muerte.

El problema de la ceguera aparece tratado en las dos novelas que nos ocupan y que, en este aspecto vienen a ser complementarias, desde el momento en que Fernando Vidal realiza una hipótesis de las causas que pudieron concluir con el suicidio de Allende, tras la muerte de María.

Para Castel los ciegos son seres desagradables, con un aspecto muy cercano a las víboras, hasta el punto de que la visión y el conocimiento de los mismos conduce inexorablemente al asco, como sucede en el caso del «problema Allende».

Más acuciante, y hasta vital, es esta cuestión para Fernando e incluso, por rechazo, para Alejandra, por cuanto ésta no quiere oír hablar de ciegos, a pesar de que todo en ella parece rodeado de oscuridad. Pero es en su padre donde adquiere especial virulencia la ceguera, pues será ésta la que le lleve a la muerte.

El papel que Fernando representa es el de investigador fiel de todo lo concerniente a la Secta de los Ciegos, y los datos que nos aporta son catalogados por él mismo como absolutamente objetivos, con lo

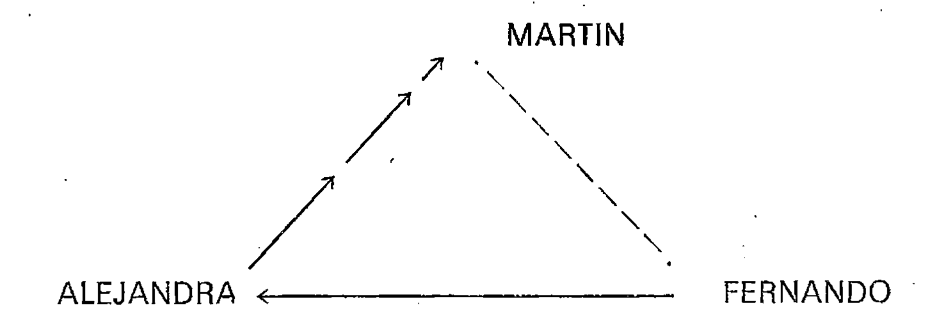
que hemos de aceptar como absolutamente ciertos, al menos en principio, los resultados a los que ha llegado en su seguimiento del tema. Según esto, entre otras cosas, no le cabe ninguna duda de que dicha secto es la representante en la tierra del Príncipe de las Tinieblas, quien ha delegado en ella el gobierno que naturalmente posee. Precisamente será aquella quien se encargue de anunciarle su muerte, su condena por el incesto realizado, y ello se ha de producir mediante un elemento purificador: el fuego, el cual será aplicado por la persona que sufrió la falta que en esos momentos se va a castigar, como es el caso de Alejandra.

Ese mismo papel lo intuye ella en alguna que otra ocasión, según podemos ver en estas palabras:

> Sueño siempre. Con fuego, con pájaros, con pantanos en que me hundo o con panteras que me desgarran, con víboras. Pero sobre todo el fuego. Al final, siempre hay fuego (12).

Pero también es algo anunciado a Fernando, quien llega a contemplar su propia muerte merced a la pesadilla que ha venido sufriendo a raíz de su investigación sobre los ciegos. Según confesión del propio personaje es un vaticinio que debe cumplirse porque es consecuencia, en parte, de su propia voluntad. Si tenemos en cuenta lo antes apuntado sobre el papel purificador del fuego, es lógico esa aceptación por parte de Fernando, y de ahí que él mismo salga a la espera de la muerte, sin esperar a que ésta concluya su lenta búsqueda.

En el triángulo que podría trazarse a propósito de los protagonistas de *Sobre héroes y tumbas*, y que a continuación se señala, faltaría que hablar del otro vértice: Martín.



También a Martín le afecta la premonición del fuego cuando, en la noche del 24 de junio, sueña con el «resplandor sangriento de un incendio». Se cumple de este modo una curiosa circunstancia: las llamas alcanzan por entero a los dos elementos de la base, que man-

tienen entre sí una relación directa la cual vendría expresada por el incesto cometido; pero no llegan del todo a Martín por cuanto sólo guarda relación directa con Alejandra y es a través de la coexistencia amorosa con ésta como se relaciona de manera indirecta con Fernando, de cuyo interior partiría el origen causante de las llamas.

MANUEL CIFO GONZALEZ

Capitán Cortés, 103
ALBACETE

(12) *Op. cit.*, pp. 118-119.

SABATO LIBRO A LIBRO

Sobre héroes y tumbas
Ernesto Sabato

Seix Barral Biblioteca Breve

«EL TUNEL» A MANERA DE PROLOGO

Si los esquemas y las definiciones se resquebrajan y pierden desde el principio su dudosa validez en campos tan objetivos como las matemáticas o la física, es de suponer que esta fragilidad es todavía más visible en la esfera de las artes, que por naturaleza son ambiguas y contradictorias y difícilmente pueden participar de la aparente objetividad de las ciencias. La objetividad es, naturalmente, una abstracción: el ser humano crea unas leyes y unas reglas (de convivencia, de comunicación) que son «objetivas» en tanto tienen una validez, y dejan de serlo apenas se sustituyen por otras reglas más útiles, y, por lo tanto, igualmente y relativamente «objetivas». El arte, además, parte de esta supuesta objetividad (el mínimo necesario de comunicación) precisamente para denunciar la falsa objetividad de las reglas, para recordarnos su carácter convencional. Hay momentos en la historia del hombre en que el arte *ha aspirado* (toda aspiración es una nostalgia) a un universo objetivo y, por lo tanto, luminoso y armónico: el Renacimiento, inspirado por el platonismo, es el mejor ejemplo; ha habido otro momento en que el arte *ha creído* en un universo objetivo y el artista, inspirado por el positivismo, ha denunciado los defectos de la sociedad convencido de que hay unas soluciones objetivas para mejorarla: estoy hablando del realismo del siglo XIX, que llega a su punto más alto de ingenua arrogancia con el naturalismo.

Esta exposición es, desde luego, esquemática. Si bien es cierto que hay unas líneas dominantes en determinados momentos de la historia, también es cierto que el gran escritor escapa a estas definiciones. Pero escapa precisamente porque está fuera de dichos esquemas: sería un error decir que la literatura argentina contemporánea *es* Borges o Cortázar o Sábato; más bien diríamos que estos escritores inconfundiblemente argentinos son excepciones y que no ayudan a definir *un momento* de la literatura argentina: la misma diversidad de estas tres escrituras nos lo impediría. Sin embargo, hay algo común en los tres, pero no con la literatura argentina de Arlt, Macedo-

nio Fernández, Marechal o el tango de una forma u otra reivindicada por ellos. Lo que tienen en común no lo es por argentinos, sino por estar integrados en una visión moderna (moderno es lo que pervive) de la condición humana y, por lo tanto, del arte común a todos los grandes escritores contemporáneos.

Hay un arte de la realidad y un arte que pone en duda la realidad. El arte de la realidad (lo llamamos realismo decimonónico, pero sigue aquí entre nosotros, y por eso el término «decimonónico» se convierte en despectivo) es el que critica, denuncia, blasfema contra, intenta reformar e incluso transformar la realidad: de una manera o de otra, aceptándola o rechazándola, cree en esta realidad. Si algo tenemos en común los seres humanos (por nuestra condición de seres sociales, en comunidad y en comunicación) es la visión de la realidad que hemos construido para facilitar la convivencia: si el ser humano, tal como lo conoce la cultura occidental, hubiese elegido un camino distinto al del progreso y de la ciencia, condenándose de este modo a la historia, y hubiese aceptado el éxtasis del instante, nuestra visión de las sociedades primitivas que existieron en esta concepción del instante, fuera del progreso y de la historia, no sería un mito (como lo es hoy, ya inevitablemente), sino una parte de la realidad: al fin y al cabo, el mito es nostalgia de lo que existió y de lo que ha dejado de existir para convertirse en un imposible absoluto.

Hay escritores que intentan recuperar este pasado del hombre que ya llamamos magia y mito: y es precisamente a través del arte que podemos recuperarlo, crear este instante eterno que puede representar una pintura, un poema, una novela, no importa si es la trágica mitología de Pavese o la maravillosa de García Márquez. Estos escritores tienen nostalgia de la otra realidad que existió y que ha dejado de existir y la convocan mágicamente a través del arte. Para quien es insensible a este paraíso perdido, para el que ha aceptado como única realidad la realidad *visible* creada por el progreso, el mito pertenece al reino de la invención, y por lo mismo que la invención está concebida como un enemigo (más o menos amable) de la realidad, sólo sirve, en todo caso, como una evasión de la realidad.

La literatura mítica, al evocar la otra realidad, implícitamente está negando la realidad que le rodea por falsa y por equivocada. De ahí que Macondo sea el paraíso perdido, un reino del pasado, y sea asimismo un territorio de injusticia, violencia, explotación: la realidad latinoamericana. Hay una crítica (y, por tanto, una aceptación) de esta otra realidad en la que convivimos y por la que nos definimos como seres sociales. Pero hay una escritura que va más lejos, que tuvo

sus atisbos en el romanticismo y que llega a su punto más alto a medida que los escritores de nuestro siglo empiezan a rechazar el realismo del siglo XIX que había llegado al convencimiento de que la única realidad aceptable y digna de observación y de análisis era la visible (por lo que, podríamos decir, un ciego carece de realidad). La literatura (el arte todo) contemporánea no sólo denuncia el falso camino al que hemos llegado, alejándonos del mito, no sólo denuncia esta realidad como inferior, convencional y errónea, sino que llega a considerarla como un estorbo para llegar a la auténtica realidad. Y, sin embargo, esta realidad superficial puede impedirnos de manera dramática llegar a la realidad más profunda, precisamente porque una vez convertidos en historia (el hombre como evolución frente al primitivo reino de los animales) esta realidad falsa y exterior se ha convertido en parte de nuestra naturaleza, hasta ocultar nuestra verdadera esencia. Hasta el punto de que al contemplar el pórtico de una catedral admiramos especialmente la pátina de la historia, hecha de polvo centenario, detritus de paloma, monóxido de corrosión, y nos cuesta aceptar este mismo pórtico si ha recuperado parte de su pureza original: la decepción del turista ante el París de Malraux.

El escritor que cree en lo que estoy llamando la realidad superficial (la comunicable y conocida por todos nosotros) tiene un vastísimo campo de investigación: un campo en extensión, con la infinidad de temas y detalles que nos ofrece la vida cotidiana. Un buen escritor sería aquí el que sabe ver y comunicar aquellas partes de la realidad que se le escapan al común de los seres humanos: es un observador, y a través de la lectura somos capaces de ver en su plenitud la realidad que el escritor ha querido mostrarnos. Por eso en la novela realista son tan importantes las descripciones de pueblos y ciudades y personas, muchas veces incluso con la pretensión de que estos datos exteriores (un personaje obeso, un traje marrón, unos pendientes de oro) indican, reflejan, expresan la psicología de un personaje (como si al quitarnos el desagradable abrigo verde para ponernos uno gris cambiásemos de personalidad, cuando de lo único que hemos cambiado es de apariencia, y por supuesto de abrigo).

Si el escritor de la realidad superficial o convencional tiene una amplia variedad de temas y es escritor de *extensión* (abarca el máximo posible de realidad), el escritor de la realidad profunda intenta desnudar a su escritura de los datos exteriores para poder penetrar en lo más esencial del ser humano. Este escritor tiene que denunciar a la realidad aparente y al mismo tiempo ignorarla para penetrar en la otra realidad, de la misma forma que el poeta místico (el más pro-

fundo conocedor del alma de la realidad) tiene que rechazar los sentidos para alcanzar la iluminación y el conocimiento, cópula, integración en la esencia. Los temas de este escritor ya no lo son en extensión, sino en profundidad, como lo son los grandes temas de la literatura y del arte en general, comunes a todos los seres humanos: miedo, deseo, amor, muerte, etc.; en este sentido su nivel de comunicación es universal. Sin embargo, por lo mismo que aceptamos la realidad exterior, creemos que estos sentimientos universales están en función de nuestra realidad exterior y que tienen que supeditarse a una realidad donde el amor, por ejemplo, es matrimonio, familia, hogar, bienestar y consumo, etc., en una cadena de necesidades convencionales que cada vez nos alejan más del origen. Al triunfar esta realidad convencional, el lenguaje común es el de esta realidad, y peor todavía, lo son los únicos conflictos que nos interesan: por eso a la novela le pedimos un clímax y un anticlímax, un conflicto y un desenlace, una duda y una respuesta que nos confirme lá existencia de esta objetividad a la que tanto necesitamos aferrarnos para no sentirnos radicalmente perdidos. Paradójicamente, podemos decir que la literatura realista es evasiva porque cree en una realidad objetiva y, por lo tanto, dotada de respuestas. Precisamente porque es una realidad familiar, su lengua nos es familiar: y si una lengua es familiar es porque no descubre nada nuevo. Al mismo tiempo, dado que la realidad es cambiante y está llena de anécdotas, los temas de esta literatura son infinitos.

Más descubre una realidad, más difícil se hace su lenguaje, ya que para expresar aspectos desconocidos u ocultos hay que hacerlo con un nuevo lenguaje. La anécdota narrativa desaparece, en cuanto estorba para llegar a la otra realidad, también los temas son distintos y difícilmente puede convertirse en una literatura popular por el grado de activa participación que exige al lector y por el grado de compromiso. Sin embargo, esta otra realidad no es una abstracción (una idea, sin relación con las vivencias humanas) ni el escritor puede ignorar la existencia de esta realidad convencional, aunque sólo sea para denunciarla como falsa. Cierto que hay escritores de difícil nivel de comunicación que han llevado al extremo esta aventura de la búsqueda, pero muchos escritores han sabido utilizar los medios que ofrece la realidad superficial o exterior para comunicar y a la vez para corroerla subversivamente. Cortázar y Sábato representan dos aspectos, casi dos extremos de esta subversión, de esta astuta utilización de la realidad convencional para mantener el interés narrativo (el valor de la novela como narración) y a la vez narrarnos la

experiencia de la otra realidad. El juego, la pirueta, el humor, el absurdo, la sorpresa, la denuncia: el registro es casi infinito en este irreverente manejador de géneros y estilos que es Cortázar, escritor de temática obsesiva sobre las dos realidades: la necesidad de cruzar el puente que nos lleve a la otra realidad, el miedo a cruzarlo, la locura del que lo ha cruzado, la serenidad del que está ya en la otra realidad, como el axolotl. Cortázar no le tiene respeto a la realidad, de ahí su anticonvencionalismo y hasta su aparente falta de dramatismo (y sin embargo este «juego» que es *Rayuela* está narrado desde la locura y desde la ausencia de la Maga).

En Sábato no tenemos esta variedad de registros, si bien recurre también a los géneros convencionales para penetrar en su mundo de repetidas obsesiones, y también es cierto que a pesar de lo voluntariamente limitado de sus temas (sería más correcto hablar de la estrecha relación que tiene cada uno de los temas, hasta el punto de convertirse en una unidad) estructuralmente hay una creciente diversidad y un creciente número de personajes que representan los distintos *alter ego* del propio Sábato. En *El túnel* la narración es lineal y gira en torno a dos personajes, María y Castel, en los que se concentra el tema de la relación hombre-mujer constante en toda la obra de Sábato; Hunter es un *alter ego* muy sutil y mucho más lejanamente podría serlo Allende. El espacio geográfico se limita a Buenos Aires y la estancia, y dentro de Buenos Aires, las calles con sus bares y cafés, la casa de María y el taller de Castel. Se evitan las descripciones inmediatas y la acción narrativa (si realmente puede hablarse de acción) admite pocas digresiones, pese a la lentitud con que se realiza el encuentro entre Castel y María: la única digresión clara, que incluso representa una variación tonal dentro de la novela, es la escena en la oficina de correos, de un sabor kafkiano nuevo en el conjunto del libro. Narrado en primera persona, hay un solo punto de vista, con todas las ricas variaciones que ofrece un protagonista tan complejo como Castel.

En *Sobre héroes y tumbas* la narración se hace visiblemente más compleja: para empezar, deja de ser una *nouvelle* o *novella* para convertirse en una novela propiamente dicha, de considerable extensión. Los personajes centrales siguen siendo dos (Martín y Alejandra), pero aparece un claro *alter ego,* Bruno, o el más lejano Quique, así como el contrapunto histórico de Celedonio Olmos y Lavalle y el importantísimo capítulo «cervantino» (por su independencia e independencia con respecto al resto del libro) del «Informe sobre ciegos», posiblemente las páginas más complejas e importantes de toda la escritura

de Sábato. Los espacios geográficos, las personas narradoras, la atención por la realidad, los cambios de dirección narrativa: todo acentúa una complejidad que llega a su punto más alto en *Abaddón el exterminador*, que representa el intento más claro de romper con el concepto tradicional de novela, para oscilar entre la narración pura (más pura que ninguna de las páginas del resto de su obra), la autobiografía y el ensayo. Hay incluso algo nuevo, el humor, con las memorables páginas de Carlucho, donde se expresa la nostalgia de Sábato por la vida artesanal brevemente insinuada en *El túnel*. Hasta tal punto crece el tono de ensayo, que llega a reproducir casi literalmente ideas que conocíamos ya de sus libros de ensayos. La realidad está representada con referencias absolutamente directas con valor de crónica y con expresión directa de ideas políticas que culminan con un homenaje a Ernesto Che Guevara. Unamunianamente, los personajes de ficción se confunden con los de carne y hueso e incorporan, en un afán de radical unidad, personajes e interpretaciones de sus dos novelas anteriores, especialmente de *Sobre héroes y tumbas*. Buenos Aires es ahora algo tan inmediato que el autor ha creído conveniente incluir un glosario (a veces, dicho sea de paso, con términos que no necesitaban «traducción» para el lector español, como 'yerba,' 'curda', 'capicúa', 'despachar', etc.): no puede sorprender que junto a la conocida técnica de la novela policial llegue a incorporar *collages* parecidos a los de John Dos Passos, escritor no especialmente admirado por Sábato.

En todo crítico hay una tendencia a ver la obra de un escritor como una evolución coherente paralela a la experiencia y madurez del escritor. No es lo que me interesa en este ensayo, y no solamente porque *El túnel* sea una obra de una perfecta madurez. Ya he señalado que en Sábato hay una creciente complejidad de la estructura narrativa: de una novela de factura casi clásica pasamos progresivamente a la destrucción de la novela o del concepto de novela como obra exclusivamente de ficción y que sólo puede incorporar otros géneros siempre y cuando queden convertidos en «narrativa», como suelen hacer los escritores de las novelas históricas y de las novelas de ideas. Si esta creciente complejidad es aquí producto de una evolución o simplemente se trata, como yo creo, de distintas perspectivas, es algo que puede analizar con más detenimiento quien se dedique a comparar las tres novelas. Puedo insinuar, en todo caso, que para quien se acerque por primera vez a la obra de Sábato debemos recomendarle que la lea por su orden cronológico de publicación, no porque haya habido un desarrollo, sino por que se acumulan las referencias a obras anteriores como si estuviéramos en un uni-

verso familiar; pero, precisamente, porque Sábato concibe su obra como una obra única: hablamos de posiciones conocidas y de movimientos que van a crear una nueva situación dentro de esta unidad, pero no podemos hablar de desarrollo o no nos interesa. Mis referencias a otras páginas del escritor tampoco quieren indicar «coincidencias» sino aspectos de una obra única que pueden iluminar mejor el universo de Sábato o mi propia exposición.

«Yo no he aspirado nunca *a los* libros; aspiro *al* libro; escribo porque creo en *una verdad* a decir; y si vuelvo a escribir no es porque me dé cuenta de *otras* verdades que se pueden añadir, y decir *además*, decir *encima*, sino porque algo que continúa cambiando en la verdad me parece exigir que no se deje nunca de volver a decirla», escribe Elio Vittorini en el prólogo a *Il garofano rosso*, novela publicada en 1948, el mismo año en que aparece *El túnel*. Sábato es explícito sobre el carácter único de la escritura y sobre los grandes temas comunes a toda gran obra literaria. Escribe en *Heterodoxia* que «los más profundos novelistas y dramaturgos son los que están obsesionados por una sola obsesión (...). Ya sea el Bien y el Mal, o la Soledad, o el Amor, esa monomanía se debe a la profundidad de la obsessión, y ésta garantiza la profundidad de la creación» (p. 96), e insiste en *Abaddón...*: «No creas en los que escriben sobre cualquier cosa. Las obsesiones tienen sus raíces más profundas, y cuanto más profundas menos numerosas son. Y la más profunda de todas es quizá la más oscura pero también la única y todopoderosa raíz de las demás, la que reaparece a lo largo de *todas* las obras de un creador verdadero» y añade: «Eso es lo que hicieron Van Gogh y Kafka y todos los que deben importar» (p. 117). A lo largo de la obra de Sábato, novelas y ensayos, aparecen y reaparecen estos escritores malditos arrastrados muchas veces a la locura en su obsesión por el tema único. También a la hora de la lectura interesan «pocos libros, pero leídos con pasión» *(Apologías y rechazos*, p. 82), como Cervantes, Shakespeare, Pascal, Dostoievski, Baudelaire, Proust, Nietzsche, Kierkegaard, Joyce o Faulkner, continuamente citados y, entre los pintores, Van Gogh y Leonardo. Sorprenden, por su escasez, las referencias a Pirandello y a los escritores del 98 con los que tantas cosas tiene en común, como Baroja, Machado y, sobre todo, Unamuno, cuya presencia implícita es constante en *El túnel* y con quien coincide en su concepción de la novela, la relación entre los personajes y el creador, la desnudez de la prosa, la visión de la realidad profunda, los problemas metafísicos, etc.

En todos estos escritores las obsesiones centrales son el nacimiento, la muerte, el sexo, el sueño, etc., en una serie de temas que

van a definir lo que es para Sábato su concepción de la novela y que el lector puede aplicar casi literalmente a *El túnel.* Escribe en *El escritor y sus fantasmas* que «una novela profunda no puede no ser metafísica, pues debajo de los problemas familiares, económicos, sociales y políticos en que los hombres se debaten están, siempre, los problemas últimos de la existencia: la angustia, el deseo de poder, la perplejidad y el temor ante la muerte, el anhelo de absoluto y de eternidad, la rebeldía ante el absurdo de la existencia» (p. 200). Insisto en que todas estas características tan unamunianas se pueden aplicar como centrales a Castel, el protagonista de *El túnel.* Y tal vez resulte una ofensiva redundancia señalar la relación entre los términos «metafísico» y «existencial». Las abundantes referencias a lo largo de la obra de Sábato muestran, en efecto, una clara visión de los ejes en que se mueve la novela (lo metafísico, lo romántico, lo existencial) y el especial papel del artista o creador, el único que conoce «el secreto y el misterio de la creación» *(El escritor...,* p. 167). La relación entre la obra y su creador, la concepción de la novela y del creador del mundo novelesco es esencial para leer toda la narrativa de Sábato, para entender a Castel y para entender el papel de *alter ego* que juegan los distintos personajes sabatianos casi sin excepción. Este concepto está relacionado con la ruptura del concepto positivista y con el consiguiente rechazo de la realidad superficial para adentrarse en la realidad profunda con todas sus consecuencias: Cortázar, en ocasiones, rechaza cruzar el puente o abrir la puerta por miedo a caer en la enceguecedora oscuridad del misterio, en el deslumbramiento de la locura; no así los personajes de Sábato. La relación con la poesía del mal y con la locura tiene, por consiguiente, una enorme importancia.

Al quedar libre de los prejuicios cientifistas del XIX, la novela «no sólo se mostró capaz de dar testimonio del mundo externo y de las estructuras racionales, sino también de la descripción del mundo interior y de las regiones más irracionales del ser humano» *(El escritor...,* p. 20), lo que explica que la literatura que descubre e indaga al hombre «no puede ser, pues, sino una literatura de situaciones excepcionales» (p. 85) donde «se describen dramáticamente las situaciones límites del hombre enajenado» *(Apologías...,* p. 131), de ahí que «la soledad, el absurdo y la muerte, la esperanza y la desesperación, son temas perennes de toda gran literatura» *(El escritor...,* página 93) y así, cuando se habla de la crisis de la novela, para Sábato la crisis es, en todo caso, la de la novela de herencia positivista y «no se advierte que se ha hallado una nueva veta de lo novelesco, es decir, de lo misterioso, de lo romántico, del enigma de la existen-

cia» *(Heterodoxia*, p. 125). Naturalmente, para el lector agobiado por los prejuicios creados precisamente por la crítica positivista (crítica que, pese a las grandes transformaciones ocurridas a lo largo del siglo, sigue dominando y dominándonos), deberá revisar de manera radical un concepto del romanticismo creado por el realismo para desprestigiarlo. Creo que sería más fácil entenderlo a través de la poesía maldita francesa, que es la que mejor representa esta concepción de lo romántico tal como la expresa Sábato y que, repito, no puede deslindarse de un concepto metafísico de vivencia de la otra realidad en detrimento de la realidad superficial: «Nuestra época acentúa el carácter metafísico de la ficción al mismo tiempo que atenúa el costumbrismo y el folklore (...) porque va alcanzando la universalidad por abajo, por el vasto subsuelo de los misterios metafísicos» *(Heterodoxia*, p. 128). Un término, el del subsuelo, que nos llevará al concepto de las dos realidades, de la pureza y la impureza, de la luz y la oscuridad y otras claves fundamentales para la lectura de *El túnel*.

Y la que podemos llegar también (no entro, pues, en ninguna digresión) observando el papel del artista en la obra de Sábato. En efecto, creo que una de sus grandes aportaciones y una de las más valientes. Sábato, «pese» a ser un escritor reiterativo, no ha podido evitar las contradicciones y los malentendidos, pero jamás ha tenido miedo de pasar por reaccionario («hay momentos en que el progreso es reaccionario y la reacción es progresista», *Apologías*, p. 139) si esto le permite mantener la coherencia de su línea central de pensamiento (y no estoy hablando aquí de concretas declaraciones políticas que no tienen por qué empañar este trabajo ni abrir otra digresión). La reivindicación de la dignidad del artista podría parecer de nuevo un ingenuo regreso al tópico del artista romántico, cuando sería más correcto recordar que esta tipificación del artista ha sido creada por la crítica (y la narración) positivista, ofreciéndonos la figura de un bohemio extravagante y ridículo *incapaz* de integrarse a la sociedad (que lo acepta como un lujo) y a la realidad. Quitándole todo el elemento de caricatura y admitiendo que el artista no se integra a la sociedad porque *rechaza* la realidad superficial del positivismo, ésta es la imagen que Sábato tiene del artista, y no me importa adelantarme señalando que en *El túnel* Castel no es castigado por la sociedad por su crimen, sino que es declarado loco y se le encierra en un manicomio, lugar más indicado para los artistas que las cárceles, adonde van los asesinos sensatos y cuerdos. Al positivismo y al realismo les ha interesado marginar al artista precisamente para silenciar su rebeldía o hacerla pasar por extravagante, «anormal». Ya

sabemos que en las sociedades normales el loco es el que no se adapta a las condiciones impuestas por la sociedad, no importa cuán falsas y frágiles sean estas convenciones. Loco es el que es distinto y locura es, por lo tanto, lo opuesto de la normalidad. En Sábato, naturalmente, esta palabra no tiene un significado negativo: «lo razonable es lo normal: ¿y qué tiene que ver el arte con la normalidad? Todos los grandes creadores y aun los creadores a secas son anormales y neurópatas. La creación es mágica, imaginativa, irracional» *(Heterodoxia,* p. 127), y si bien la locura no es privilegio del artista («el hombre libre, el herético, el solitario, tiene que estar poseído de un valor casi demencial», p. 73), el artista «es el único por excelencia, el que gracias a su incapacidad de adaptación, a su rebeldía, a su locura, ha conservado paradojalmente los atributos más preciosos del ser humano» *(El escritor...,* p. 30). Esta locura, que se debe a su condición de ser rebelde y antagónico (la mayor parte de los grandes escritores fueron rebeldes», *Apologías...,* p. 72), es la que más se acerca a la tradicional imagen del artista romántico; pero aquí nos interesa más la que se acerca a la del artista como demiurgo: no ya como el profeta y el testigo (ambos lo serían de la realidad convencional) que vemos en Victor Hugo, Walt Whitman o Pablo Neruda, sino del artista como mago y como conocedor de los niveles más profundos de la realidad, ya que «el conocimiento de vastos territorios de la realidad está reservado al arte y sólo a él» *(El escritor...,* página 24).

Esta visión es la más cercana a la de los poetas malditos (aunque Sábato sólo menciona, y reiteradamente, a Baudelaire) y a la de los pintores y escritores que he mencionado a propósito de temas y lecturas en Sábato. Si los artistas conocen «el secreto y el misterio de la creación» *(El escritor...,* p. 167) y «son los herederos del mito y de la magia» (p. 117), «endemoniados como son, como lo son todos los creadores gigantescos, lanzan al mundo personajes inficcionados por el Mal, adquiriendo el Demonio en esas creaciones toda la fuerza viviente y carnal que en los tratados de teología sólo es descrita en teoría y abstracción» (p. 201). El artista «se sume en las profundidades tenebrosas de su ser, se entrega a las potencias de la magia y el sueño, recorriendo para atrás y para adentro los territorios que retrotraen al hombre hacia la infancia y hacia las regiones inmemoriales de la raza, allí donde dominan los instintos básicos de la vida y de la muerte, donde el sexo y el incesto, la paternidad y el parricidio, mueven sus fantasmas» (p. 203). La temática tradicionalmente universal (nacimiento, infancia, amor, muerte...) queda ampliada al llegar a regiones más profundas, donde desaparece toda noción «mo-

ral» (ya que, como nos recuerda Sábato, «la novela no demuestra, muestra» (p. 102), para llegar a las zonas prohibidas. Nos acercamos así a una de las obsesiones centrales del escritor y que explica el conflicto de Castel en toda su trágica grandeza: la dualidad del ser humano, «el desgarramiento del hombre que pasa de las tinieblas a la luz más deslumbrante, del mundo nocturnal de los sueños al de las ideas claras, de la metafísica a la física: y recíprocamente» (*Apologías...*, pp. 13-14), y precisamente porque los artistas son los únicos conocedores de estos vastos territorios de la realidad, son ellos, más que los pensadores, «los que están destinados (condenados) a expresar en sus ficciones esta dolorosa y sucia dualidad» (p. 111). Y es el propio Sábato quien en *Abaddón...* dice que «el hombre es un ser dual. Trágicamente dual. Y lo grave, lo estúpido es que desde Sócrates se ha querido proscribir su lado oscuro» (p. 257).

Cuando Sábato habla de que «se ha querido proscribir su lado oscuro» excluye, cabalmente, a todos aquellos grandes malditos que aparecen reiteradamente en sus páginas (personajes, escritores, el propio escritor) y que han penetrado en el reino de las tinieblas. Curiosamente, pese a la estrecha relación que muchos de estes temas (muerte, sexo, edipianismo, infancia, sueño, etc.) tienen con el psicoanálisis, no es por este camino por el que intenta llegar, tal vez porque tampoco Freud pudo escapar a unos principios racionalistas para llegar a lo irracional. En *El túnel* hay una caricatura de la Sociedad Psicoanalítica, con aquellas «damas y caballeros tan aseados emitiendo palabras génito-urinarias» (p. 22) y, a propósito de la jerga (Castel es un obsesionado enemigo del lugar común), el pintor nos dice que es «otra de las características que menos soporto. Basta examinar cualquiera de los ejemplos: el psicoanálisis, el comunismo, el fascismo, el periodismo. No tengo preferencias; todos me son repugnantes» (p. 20). Ya veremos más adelante la importancia de esta actitud de Castel en relación con la locura. Lo importante aquí es que, al margen del psicoanálisis y del surrealismo (a pesar de la mención de sus contactos con el surrealismo francés y de su amistad con Domínguez y Breton en el apartado «El surrealismo» de *El escritor...* y en «Ciertos sucesos producidos en París hacia 1938» de *Abaddón...*) y protegiéndose en una tradición de visionario, Sábato profundiza en un tema que va a constituir la esencia y la poderosa originalidad de su narrativa, que consiste en mostrarnos los dos planos de la realidad o, para ser más precisos y coherentes con mi propia terminología, las dos realidades, y que explica asimismo (en aparente contradicción con su pensamiento progresista) las distintas raíces de su pesimismo.

En *El escritor...*, y a propósito del arte, habla de una manera explícita de la realidad superficial: «Lo que hace crisis no es el arte sino el caduco concepto burgués de la 'realidad', la ingenua creencia en la realidad externa» (p. 30), y pone como ejemplo de lo opuesto a Van Gogh, que describe una especie de irrealidad producto de «un hombre enloquecido por la angustia y la soledad» (p. 31). En *Heterodoxia* insiste de forma todavía más explícita en que «el hombre es esquizoide, no se contenta en general con esta realidad: busca o se construye otras (...). La creación y el descubrimiento representan a la vez la grandeza prometeica, la intrepidez del macho, y su esencial ansiedad, su interminable descontento, su trágica soledad» (p. 86), introduciendo aquí un elemento que analizaré más tarde, relacionado con la posesión y la necesidad de absoluto que se refleja en la «esencial ansiedad», y que define perfectamente el carácter de Castel. También en *Heterodoxia,* en el apartado dedicado al patrioterismo lingüístico, repite casi literalmente lo que ya dijo en *Sobre héroes...* a propósito de los individuos que «se califican de 'realistas', porque no son capaces de ver más allá de sus narices, confundiendo la Realidad con un Círculo-de-Dos-Metros-de-Diámetro con centro en su modesta cabeza» *(Sobre héroes...*, p. 398) y que rechazan como locos a los que les vienen con planes para descubrir América (cf. *Heterodoxia,* p. 104). Para Sábato, quien, como es sabido y como él no se cansa de recordarnos repetidas veces, abandonó una importante carrera de científico para dedicarse a la literatura, la ambición de la ciencia de dar respuestas a las dudas del ser humano coincide con el positivismo, y es este mundo de claridad el que va a llevar a la destrucción de la civilización tal como la conocemos: hay un «desgarramiento entre su mundo conceptual y su mundo subterráneo» *(Abaddón...*, página 38), entre la ciencia y la ficción. Lo subterráneo y oscuro está relacionado con lo misterioso y con la realidad profunda que sólo se alcanza cruzando el puente, atravesando el túnel o rompiendo sus paredes, etc., en una simbología muy cercana, como ya hemos visto, a la de Julio Cortázar. No existe solamente «esa externa realidad de que nos habla la ciencia y la razón, sino *también* ese mundo oscuro de nuestro propio espíritu» *(El escritor...*, p. 58) y «lo profundo es a menudo oscuro» *(Heterodoxia,* p. 74); por eso Alejandra, al igual que la María de *El túnel,* «era un territorio oscuro y tumultuoso, sacudido por terremotos» *(Sobre héroes...*, p. 217), un territorio inaccesible que explica la angustiosa relación entre búsqueda e incomunicación en toda la narrativa de Sábato.

La oscuridad está relacionada también con el mundo de las tinieblas y del Mal: «La tarea central de la novelística de hoy es la inda-

gación del hombre, lo que equivale a decir que es la indagación del Mal. El hombre real existe desde la caída. No existe sin el Demonio: Dios no basta» *(El escritor...*, p. 184): de nuevo tenemos aquí una indicación de las raíces del pesimismo de Sábato, que van más allá de una interpretación reaccionaria o progresista, es decir, más allá de una lectura de la realidad superficial o externa. El subsuelo es el reino de las tinieblas y del Mal y al hombre no le es dado conocerlo por medio de la razón sino con la intuición, privilegio del artista que a través del arte explora «la condición del hombre, conmoviendo y transformando sus estratos más misteriosos» *(Apologías...*, p. 96), pues la función del artista es descifrar «esas claves cada día más escondidas» *(Abaddón...*, p. 107); y si es cierto que el mundo de lo subterráneo no aparece como central en *El túnel* (aunque la ceguera de Allende es ya una insinuación de lo que será Fernando en el «Informe sobre ciegos» de *Sobre héroes...*, la palabra «claves» sí explica este sentido de búsqueda que en todo Sábato (y de forma absoluta en *El túnel* se desarrolla, estructuralmente, a modo de novela policíaca. Y el desprecio de Castel por los ciegos está estrechamente relacionado con la tendencia de Fernando en *Sobre héroes...* «a cavilar sobre sótanos, pozos, túneles, cuevas, cavernas y todo lo que de una manera o de otra está vinculado a esa realidad subterránea y enigmática: lagartos, serpientes, ratas, cucarachas, comadrejas y ciegos» (p. 424), que explica lo que podría parecer una simple extravagancia de Castel o una expresión más de su orgulloso desprecio por la humanidad cuando dice que «debo confesar ahora que los ciegos *no me gustan nada* y que siento delante de ellos una impresión semejante a la que me producen ciertos animales, fríos, húmedos y silenciosos, como las víboras» *(El túnel*, p. 53), del mismo modo que en *Abaddón...* lo que más recuerda el doctor Schneider es la descripción que Castel hace de los ciegos, «eso de la piel fría» (p. 67), relacionado con la viscosidad de lo oscuro y lo subterráneo que se desarrolla extensamente en el mencionado apartado del mismo libro, «Ciertos sucesos producidos en París hacia 1938», de fuerte carácter autobiográfico, y en «El surrealismo» de *El escritor...* En una especie de interrogatorio de intensidad poética, Sábato habla de su terror por las cuevas, los gusanos, la basura y los excrementos, por «los animales de piel fría que se meten en los agujeros terrestres» y que por eso huyó «hacia la luz, hacia lo límpido y transparente, hacia lo cristalino y helado» *(Abaddón...*, p. 281), es decir, hacia las matemáticas, el análisis y la razón como opuestos a la intuición. Lo interesante es que de pronto R., el interrogador, exclama: «Cuevas, mujeres, madres» (p. 282), llevándose así a otra dimensión de lo subterráneo relacionada con el

mito y el origen, que está también en el corazón de *El túnel:* el sueño, la infancia y la muerte, la mujer y la maternidad.

En *Abaddón...* Sábato habla de Bernardo Wainstein, de Castel, de Vidal Olmos, del «Informe sobre ciegos» y dice, a propósito de la escritura, que «las ficciones tienen mucho de los sueños, que pueden ser crueles, despiadados, homicidas, sádicos, aun en personas normales que de día están dispuestas a hacer favores» (p. 166), una idea expresada igualmente en *Apologías...*: «los sueños son más genuinas revelaciones del alma que los actos, muy a menudo apócrifos, de la vigilia» (p. 112) y que coincide sin dificultad con la clásica interpretación de los sueños de Freud en torno a la liberación del *id* o *ello* cuando dormimos. Pero en la conversación con Wainstein añade Sábato, en un subrayado del propio autor: «Al dormir cerramos los ojos y por lo tanto nos convertimos en ciegos» *(Abaddón...*, p. 166). Esta dimensión no aparece abiertamente desarrollada en *El túnel,* donde la figura de Allende parece secundaria; pero, por el contrario, tiene una capital importancia el tema de la mirada y, por lo tanto, su implícita relación con la ceguera. De momento lo que nos interesa ver es la relación entre el sueño y lo subterráneo, la oscuridad y la realidad profunda que, si coincide con los planteamientos freudianos o surrealistas (¡quién puede ignorarlos!), no por fuerza son de naturaleza freudiana o surrealista ni tienen ese significado en la narrativa de Sábato: precisamente porque no le interesa la realidad profunda como un bosque de símbolos que explican a la realidad exterior sino que, al igual que Cortázar, al igual que los simbolistas y al igual que los místicos y al igual que cierta dirección del modernismo lo oculto *es* lo real en el mismo sentido en que «el mundo externo existe únicamente en función del drama personal, como proyección de la subjetividad» *(El escritor...*, p. 27), de modo que sueño, infancia, etc., tienen una estrecha relación con el concepto existencial, romántico y metafísico que de la literatura (= de la realidad) tiene Sábato. Por eso, a propósito de «El arte como rebelión romántica», puede decir en *El escritor...* que «a través del sueño y la demencia, de la embriaguez y el éxtasis, el romanticismo germánico vio en la poesía y en la música el camino del auténtico conocimiento» (p. 125); igualmente, «el desencantamiento de la cultura por obra del racionalismo provocó así el resurgimiento de lo mágico, que es el atributo central del movimiento romántico», así que no puede asombrarnos que los nuevos poetas «reivindicaran el sueño, la infancia y la mentalidad primitiva» (p. 124).

El sueño está, pues, en el terreno de la oscuridad, y sería conveniente, en este sentido, ver la importancia que tiene en *El túnel* y ver

asimismo la estrecha relación que tiene con la magia y el mito, con el origen y, desde luego, con la infancia que, por un lado, es el paraíso perdido y, por otro, está contaminada de sufrimiento. En *Abaddón...*, Bruno, al regresar a su propia casa de la infancia, piensa que «lo único verdaderamente real era su infancia, si lo real es lo que permanece idéntico a sí mismo: un trozo de la eternidad. Pero así como el despertar la vida diurna queda ya contaminada de infamia, no siendo entonces los mismos que éramos antes de aquellos sueños, la vuelta a la infancia queda enviciada y entristecida por los sufrimientos vividos. Y si la infancia real era la eternidad, eso le impedía sin embargo verla como parece que debiera verse: limpia y cristalina; sino como a través de un vidrio sucio, turbia e imprecisamente» (pp. 452-453). No voy a insistir ahora en la importancia que tiene la imagen del vidrio o la ventana como reflejo de la incomunicación comprobable (no separados por una pared negra, sino por un vidrio que nos permite ver y comprobar la existencia de las cosas pero no alcanzarlas). Tampoco debería insistir en otra característica de los textos sabatianos: y es que precisamente por estar trabajados como fragmentos, el lenguaje tiene la concisión propia del relato o la *nouvelle* y raramente llega a la dispersión propia de la novela; de este modo, todo el lenguaje se convierte en un complejo tesoro de claves. Si la imagen del vidrio está relacionada con la desesperanza y la incomunicación, en *El túnel* se ve de forma más clara la relación entre sueño/infancia/casa, es decir, sueño/infancia/madre o mujer o, volviendo a la exclamación de R., «cuevas, mujeres, madres», lo que nos obliga a releer con más detenimiento la mencionada descripción de la visita de Bruno a Capitán Olmos: «se vería pronto la torre de la iglesia y poco después la mole del molino: los elevadores del molino Bassán, su propia casa, la infancia» *(Abaddón...*, p. 452), en una construcción donde infancia y casa se convierten en una misma cosa (en lugar de decir «la casa *de la* infancia»).

La infancia tiene dos significados centrales: por un lado, es el espacio privilegiado de la magia, y se relaciona con otros mitos; por otro, sirve para expresar el radical pesimismo de Sábato, para quien la vida, a partir de la adolescencia, va ensuciando la imagen cristalina que teníamos del pasado. En ambos aparece la mujer como elemento positivo y negativo. Para Sábato, «lo esencial en la obra de un creador sale de alguna obsesión de la infancia» *(Abaddón...*, página 47), «me parece difícil escribir algo profundo que no esté unido de una manera abierta o enmarañada a la infancia» *El escritor...*, página 17). Este regreso a la infancia puede tener un sabor elegíaco, donde el elemento lírico suaviza el dolor del paso del tiempo y la sola

mención del pasado nos transporta al pasado, nos permite saborear la imagen del idilio; lo que, al mismo tiempo, por tratarse de esencia, nos permite eliminar el folklorismo o el pintoresquismo narrativo (otro importante aspecto relacionado con el rechazo de la realidad inmediata): «la patria no es sino la infancia, algunos rostros, algunos recuerdos de la adolescencia (...), el olor (el recuerdo del olor) de nuestro viejo motor en el molino...» *(El escritor...*, p. 61). En *Apologías...* insiste en este concepto de la patria como lugar de la infancia y de la magia (por lo tanto, no de patria como una abstracción), ahora en estrecha relación con la tierra uterina o materna y con la muerte: «a medida que nos acercamos a la muerte, también nos acercamos a la tierra: pero no a la tierra en general, sino a aquel ínfimo pedazo (pero tan querido, tan añorado) en que transcurrió la infancia, en que tuvimos nuestros juegos e instauramos nuestra magia (...). Cosas así. No grandes cosas, sino modestísimas cosas que en esos momentos adquieren melancólica majestad» (p. 27). Reaparece esta visión de lo humilde muy relacionada con la nostalgia de lo artesanal como contrario a lo científico, en el mismo sentido en que la infancia es la edad de la intuición (magia cristalina u oscuros subterráneos del miedo) contra la edad de la razón. En *Sobre héroes...* es donde vemos de forma más clara la relación de distintos temas en torno a la infancia. Insiste en que «la patria era también como el hogar, como el fuego y la infancia, como el refugio materno» (p. 273), para desarrollarse totalmente en la figura de Alejandra que tiene, recordamos, un enorme parecido con la María de *El túnel:* «Y Martín se sentía solo, se interrogaba sobre todo: sobre la vida y la muerte, sobre el amor y el absoluto, sobre su país, sobre el destino del hombre en general», es decir, sobre los grandes interrogantes que convierten a Castel en un ser excepcional, angustiado indagador de la otra realidad; y añade, a propósito de Alejandra, la realidad o el absoluto inaferrable: «de pronto parecía como si ella fuera la patria, no aquella mujer hermosa pero convencional de los grabados simbólicos. Patria era infancia y madre, era hogar y ternura; y eso no lo había tenido Martín; y aunque Alejandra era mujer, podía haber esperado en ella, en alguna medida, de alguna manera, el calor y la madre; pero ella era un territorio oscuro y tumultuoso...» (p. 217). De nuevo es preciso recordar la densidad de la escritura de Sábato, que exige una atenta percepción del texto («escrutar —dice en *Apologías...*— no es lo mismo que razonar: supone también observación, intuición...», p. 50): «y aunque Alejandra era mujer», escribe Sábato, acercándose al centro máximo de la dualidad, el de la relación entre hombre y mujer, entre el poder y la pasividad, entre la pureza y la impureza, etc., claves todas ellas para una

más rica interpretación de *El túnel*. Camino del sur, Martín recuerda aquellos nombres que desde su infancia «sugerían remotas y solitarias regiones del mundo, pero limpios, duros y purísimos; lugares que parecían no haber sido ensuciados aún por los hombres *y sobre todo por las mujeres*» (p. 549). La innecesaria cursiva es mía.

Hemos visto que hay una clara relación entre la infancia y la muerte. En *Apologías...* Sábato nos dice que «siempre me ha preocupado el problema de la muerte» (p. 53) y, en efecto, la muerte, como la violencia, es una presencia constante en su narrativa aunque sólo sea porque, como nos recuerda en *Heterodoxia*, «el amor ansía lo absoluto, causa por la cual todos los grandes amores son trágicos y de alguna manera terminan con la muerte» (p. 109). Sin embargo, la dimensión metafísica y existencial está más directamente relacionada con la vida que con la muerte y ésta aparece como un acto de la voluntad: en *Sobre héroes...* Alejandra *decide* sucidarse y en *El túnel*, *Castel*, unamunianamente obsesionado con el suicidio, al final *decide* matar a María (la justificación del relato está en el deseo de Castel de explicar «cómo fui haciéndome a la idea de matarla» (p. 16). En todo caso la muerte nos interesa en su relación con la tierra, es decir, con la madre, esencial también en el caso de *El túnel*, donde el cuadro que crea el desarrollo de la novela se llama precisamente *Maternidad*. En *Abaddón...* parece no estar de acuerdo con la importancia que se da a la maternidad en *El túnel* en un sentido estrecho «Pero creo —añade, en otro sentido igualmente estrecho— creo que si escribís abandonándote a tus impulsos, pasa un poco lo de los sueños. Te van saliendo las obsesiones profundas. Mi madre era poderosa, y a nosotros dos, los últimos, a Arturo y a mí, nos agarró, por decirlo así. Casi nos encerró. Se puede decir que vi el mundo a través de una ventana» (p. 192). A nadie pasará desapercibido que en la escena de la ventana se encuentra el centro de la búsqueda de Castel en el sentido de lo puro y lo absoluto (por eso al comprobar la imposibilidad de alcanzarlo destruye a María y destruye asimismo el cuadro). Hemos visto también la relación entre el terror a las cuevas que tuvo Sábato desde chico con la exclamación de R. «cuevas, mujeres, madres».

Madre y mujer tienen así una estrecha relación, hasta el punto de llegar a confundirse. Precisamente porque Sábato rechaza de plano el concepto decimonónico, positivista de la novela, la mujer como madre no aparece de una manera explícita y, desde luego, la relación entre hombres y mujeres (entre hombre y mujer, para ser más exacto) no tiene nada que ver con el matrimonio o la maternidad. En *Hetero-*

doxia es donde Sábato expresa más por extenso la relación entre lo masculino y lo femenino y ya es sintomático que haya una explícita relación entre lo femenino, lo maternal y el mundo subterráneo de los ciegos: a propósito de Weinninger nos dice que el odio a su madre «se manifiesta en el odio a lo femenino en general y a lo que tiene de cenagoso, informe y sucio» (p. 18) y en *El escritor...*, a propósito del platonismo nos dice que «aparece siempre vinculado a una fobia por lo femenino (del mismo modo que el existencialismo, y en general el romanticismo, es la rebelión de los elementos femeninos de la sociedad» (p. 149). Parece importante subrayar, en relación con *El túnel,* que mujer y madre son una misma cosa y que la misoginia de Castel (lo que yo interpreto como misoginia) tiene su raíz en su concepción platónica, o por lo menos en su conflicto entre una inconsciente visión platónica y una necesidad por cruzar el puente o atravesar el túnel. A María hay que verla como una madre en el sentido de que es *la* mujer (la mujer como mito) en la que Castel necesita ,proyectar su infancia, el absoluto eterno, etc. «Cuando en la mujer termina la amante aparece la madre», y añade: «cuando en el hombre termina la cópula, ya se ha alejado hacia otros mundos» *(Heterodoxia,* p. 73). El hombre persigue ideas puras, abstractas, «suele partir de premisas lógicas y realistas para remontarse a verdaderas locuras» (p. 15) y quiere aplicar la lógica a la vida, fracasando estrepitosamente: creo que aquí encontramos una exacta definición de Castel; la mujer es noche, misterio, contradicción, y siente indiferencia y repugnancia por la abstracción, lo que explica los constantes interrogatorios de Castel mientras que para María, por el contrario, es innecesario hacer o hacerse preguntas, pues «para la mujer las ideas puras no existen y no tienen sentido, son casi un juego descabellado, prolongación de la insensatez infantil. Y si las tolera, si las escucha (...), es en virtud de su material ternura por los seres (los hombres) que quiere y que es capaz de admirar hasta en sus actos de demencia» (p. 53). Ya el lector habrá advertido cómo se repite esta relación entre hombres y mujeres en *Cien años de soledad,* que explica la obsesión de los Buendía por el coito (con el coito incestuoso, habría que añadir), como explica la necesidad del acto sexual en Castel para «verificar» el amor de María, precisamente porque «los hombres tienden a confundir eros con sexualidad y creen poseer a la mujer cuando la poseen sexualmente» (p. 53), porque el hombre es un «animal sediento de poder», «de ahí que el erotismo exclusivamente sexual aparezca tan frecuentemente unido a la violencia, al sadismo y a la muerte» (p. 55), que es de nuevo otra iluminación del carácter de Castel producto no de una «sicología», sino de una forma de ver el mundo. De nuevo, en

este afán de conocimiento en el sentido bíblico, coincide con Unamuno, especialmente con el Unamuno de *Abel Sánchez* y de *Niebla.*

Por su propia condición, el hombre tiende unos puentes insalvables que le impiden llegar a la mujer: él mismo ha creado su contradicción, su incomunicación y su trágica soledad donde el alma es un «ámbito desgarrado y ambiguo, sede de la perpetua lucha entre la carnalidad y la pureza, entre lo nocturno y lo luminoso» *(El escritor...,* página 211). Las relaciones entre Castel y María, entre Martín y Alejandra, entre Bruno y Georgina, se definen precisamente por una búsqueda inútil y por la incomunicación, y Martín sabe que la realidad del alma de Alejandra «le era ajena, no le pertenecía ni jamás le pertenecería» *(Sobre héroes...,* p. 192), «al asombro sucedió el sentimiento ya habitual de anhelante tristeza ante el enigma de Alejandra, condenado a permanecer siempre afuera» (p. 250). Si la mujer representa lo oscuro, el mundo de los ciegos («siempre consideré a la mujer como un suburbio del mundo de los ciegos», p. 321), se entiende que Fernando, ante la idea de que Iglesias no se ponga en contacto con los ciegos, se avergüence al «recordar las tonterías que se me ocurrieron cuando empecé a temer que no alcanzaría a cruzar el puente» (p. 321). Este mundo oscuro y subterráneo de la mujer y de los ciegos que viven y sienten al margen de la razón es el opuesto del mundo lógico de la ciencia, del positivismo, de lo objetivo y de la angustiosa ambición del hombre por alcanzar la platónica luminosidad del absoluto. Ya hemos visto cómo Martín, en su soledad, se interroga sobre la vida y la muerte, sobre el amor y el absoluto, sobre su país, sobre el destino del hombre en general, cómo necesita aferrarse a lo concreto y al mismo tiempo al inaferrable ideal platónico que es Alejandra: infancia, madre, patria, ternura, es decir, mujer; y cómo en *Heterodoxia* nos ha dicho Sábato que el amor ansía lo absoluto. Pero hay que leer «Ahí estaba», el pirandelliano y unamuniano apartado de *Abaddón...*, para llegar a esta encrucijada que nos lleve al centro de la dualidad: pureza e impureza. Sábato habla a Silvia (¡habla a Silvia sobre Abaddón!) de «la novela como poema metafísico», «el escritor como entrecruzamiento de la realidad cotidiana y las fantasías, como límite entre la luz y las tinieblas» (p. 248), de los «personajes en busca de su autor» y de la novela «en que esté en juego el propio novelista» (p. 248), «como un personaje más, en la misma calidad que los otros, que sin embargo salen de su propia alma. Como un sujeto enloquecido que conviviera con sus propios desdoblamientos» (p. 249), y cuando Silvia le mira sorprendida al comentar Sábato lo hermoso que es el lugar para que el chico se suicide, añade éste

con una sonrisa triste: «Un chico de novela, uno de esos que buscan el absoluto y sólo encuentran basura» (p. 249).

Esta va a ser, para Castel, la dualidad o el aspecto de la dualidad más brutal e irreconciliable y es, en general, obsesión de todos los personajes masculinos de Sábato. Pero si en Castel la unión física, en cuanto concebida únicamente como posesión, fracasa y revela el aspecto «sucio» de las mujeres, para Bruno «una de las trágicas precariedades del espíritu, pero también una de sus sutilezas más profundas, era su imposibilidad de ser sino mediante la carne» *(Sobre héroes...*, p. 139), mientras que para Martín «la calidad del amor que hay entre dos seres que se quieren cambia de un instante a otro, haciéndose de pronto sublime, bajando luego hasta la trivialidad» (página 199); por eso puede hablar, ya al final de la novela, de aquellos nombres de regiones del mundo «limpios, duros y purísimos; lugares que parecían no haber sido ensuciados por los hombres y sobre todo por las mujeres» (p. 548). Pero para Sábato «lo digno de un gran literato es el espíritu impuro: es decir, el hombre que vive en este confuso universo heracliteano, no el fantasma que reside en el cielo platónico» *(El escritor...*, p. 78). En los extremos de este universo están «el amor estrictamente carnal, de prostíbulo y pornografía, realizado en secreto por la sociedad deshumanizada; y el amor espiritual, estrictamente platónico» *(Heterodoxia*, p. 106), eje en el que se mueve el imposible amor de Castel.

El mismo Sábato se sitúa en el corazón de estas contradicciones y así, cuando Wainstein le pregunta cómo se compaginan las ideas de Castel y de Vidal Olmos y la crueldad y sarcasmos de este último contra el progreso con una posición de izquierdas, Sábato contesta que «yo mismo me la he planteado infinidad de veces, cuando permanezco perplejo y hasta abochornado por ser capaz de ideas tan perversas» *(Abaddón...*, p. 164) y que «todos somos contradictorios, pero quizá los novelistas más que los demás» (p. 165). Pero a las alturas de este ensayo creo que nos es fácil ver que Sábato no es, como novelista, contradictorio, sino testimonio de la contradicción, incluso de sus propias contradicciones. Volvamos a recordar que Sábato, como lo cuenta repetidas veces en sus ensayos y en su narrativa, fue físico y abandonó la ciencia por la literatura, abandonó el mundo de la claridad y de la razón por el oscuro mundo de la imaginación, y si no siempre niega las ventajas de la ciencia sí niega de forma rotunda el privilegio de la ciencia y la arrogante presunción de que hay un «absoluto» objetivo alcanzable. Por un lado Sábato es pesimista en cuanto constata la fe ciega del hombre contemporáneo en el progreso de la ciencia y de la tecnología, y resulta bastante fácil

identificar el holocausto judío (germen de la crisis en Castel) con el holocausto final de la humanidad en manos del progreso. Sábato es pesimista asimismo en cuanto a la condición del hombre moderno, del hombre medio, que ha perdido su identidad, su conciencia de la realidad profunda: en este sentido está muy cerca del concepto del superhombre que recoge de Schopenhauer y de Nietzsche; cita, así, a Schopenhauer: «Es utilísimo tener siempre vivo en el alma el desprecio que merecen los hombres en general y para ello conviene meditar constantemente sobre su insuficiencia intelectual y sobre su bajeza moral» (*Heterodoxia*, p. 122); el hombre medio «es el pilar del nacionalismo, reemplaza su insignificancia con las glorias del país» (página 103) y cree que una de las ventajas de la democracia es que ayuda a «lograr que el más feroz de los animales haga el menor de los daños posibles» (p. 125).

El destino del hombre medio es el de la peligrosa mediocridad; el del hombre superior (en el sentido del hombre que se adentra en los misterios de la realidad profunda), sea éste loco, criminal o artista, es el de la trágica dualidad difícilmente reconciliable: pero en su búsqueda está su grandeza. Una lectura «positivista» de Sábato da, irremediablemente, a un escritor reaccionario; pero una lectura positivista es de por sí una lectura reaccionaria. Debería matizar, a propósito del hombre superior, que Sábato no presenta a personajes únicos, sino a personajes excepcionales en el sentido de que están dispuestos a pagar el precio más alto para proteger su individualidad, para sumergirse en ella: todo ser humano tiene acceso a esta superioridad. El principio evangélico de amar al prójimo como a uno mismo no es un principio reaccionario, porque significa que es imprescindible conocerse a sí mismo antes de conocer y darse a los demás. En *El labertinto de la soledad* Octavio Paz no es reaccionario: nos propone quitarnos las máscaras, desnudarnos, conocernos a nosotros mismos para llegar al «otro», al origen, a la comunidad. El ser humano no llegará nunca al centro del laberinto: como Sísifo, su condición es la de caminar hacia el labertinto, buscar: en este recorrido está su grandeza y su tragedia.

En este recorrido está la grandeza y la tragedia de Juan Pablo Castel, el personaje central de *El túnel*. Cuando, en *Abaddón...*, Sábato dice que «en ese libro no penetraba a fondo en el continente prohidecir) lo anunciaba de un modo casi imperceptible» (p. 22), no quiere decir) lo anunciaba de un modo casi imperceptible» (p. 22), no quiero decir (y si lo dice, posiblemente se equivoca) que este personaje es inferior y únicamente el principio de una evolución que llevará, en su desarrollo, a Martín, a Bruno o al propio Sábato; quiere decir preci-

samente lo que dice: que no llega a penetrar en el mundo subterráneo y oscuro que conocemos en el «Informe sobre ciegos», que no llega a la ceguera de Fernando, etc. Y aun esto es relativo: sería más preciso decir que no se nos describe este mundo subterráneo que nosotros sólo vemos (y ni siquiera vemos bien) en la escena de la ventana. Pero Castel *ha* pintado esta escena, ha expresado una crisis y, en su búsqueda del absoluto, ha llegado a la soledad y a la locura. Castel no ha recorrido un itinerario más corto, sino que al lector se le ha ocultado este itinerario. Al lector puede pasarle desapercibido que Castel sea, como en efecto es, un loco y que no esté en la cárcel, sino en un manicomio, pese a que las referencias a su locura son infinitas. Algunas pistas las podemos encontrar en *Abaddón*... A propósito de Castel y Alejandra, Agustina los define ante Sábato como «esos personajes absolutos» (p. 62), estableciendo así una relación entre los dos personajes; y ante el rostro de la estatua de mirada abstracta, como de ciega, Fernando «se quedó absorto, pensando. Castel y la venganza de la Secta. En cuanto lo comprendió, Fernando quedó aterrado, y decidió poner océanos por medio (...). También él quería rehuir su destino, pero esa fuerza equívoca le obligaba a hundirse cada día más en lo mismo que deseaba rehuir» (pp. 320-321). *También él,* como Castel, quiere rehuir su destino, su sed de absoluto; tampoco él puede rehuirlo: *El túnel* finaliza con Castel en el manicomio y, por lo tanto, su relato del crimen y de los motivos que le llevaron a matar a María Iribarne están escritos *desde* la locura. No vemos que haya en él ningún cambio de actitud que nos permita considerarlo como «sano» (es decir, como capaz de adaptarse a la realidad convencional): «En estos meses de encierro he intentado muchas veces razonar la última palabra del ciego, la palabra *insensato*» (p. 137): Castel sigue en su obsesión indagadora (él llama «razonamiento» a la búsqueda y a la hipótesis). Añade: «al menos puedo pintar, aunque sospecho que los médicos se ríen a mis espaldas, como sospecho que se rieron durante el proceso cuando mencioné la escena de la ventana. Sólo existió un ser que entendía mi pintura. Mientras tanto, estos cuadros deben de confirmarlos cada vez más en su estúpido punto de vista. Y los muros de este infierno serán, así, cada día más herméticos» (página 137). Castel sigue pintando, sigue buscando el absoluto con una arrogancia demoníaca y en un lenguaje hermético que no pertenece al de la realidad inmediata. Años más tarde Bruno encontrará a un hombre moreno y escuálido delante de una copa, y piensa: «Ese hombre está absoluta y definitivamente solo»; lo ve luego caminando como distraído: «era evidente que no iba a ninguna parte, que nadie lo esperaba, que todo le era igual», y piensa que «o es un criminal

o es un artista» y, cuando en el archivo que tiene en su casa reconoce a Castel: «El absoluto, pensó entonces Bruno Bassán, con apacible y melancólica envidia» (*Abaddón*..., pp. 167-168).

EDICIONES CONSULTADAS

El túnel. Biblioteca Universal Formentor, Seix Barral, Barcelona, 1981, 4.ª edición.

Sobre héroes y tumbas. Biblioteca Universal Formentor, Seix Barral, Barcelona, 1981, 2.ª edición.

Abaddón el exterminador. Biblioteca Breve, Seix Barral, Barcelona, 1979.

El escritor y sus fantasmas. Biblioteca Breve, Seix Barral, Barcelona, 1981, 2.ª edición.

Heterodoxia. Emecé, Buenos Aires, 1970.

Apologías y rechazos. Biblioteca Breve, Seix Barral, Barcelona, 1981, 4.ª edición.

JUAN ANTONIO MASOLIVER

116 Fordwych Road
London NW2 3NL
INGLATERRA

JUAN PABLO CASTEL, ENTRE LA NEUROSIS Y EL CRIMEN

Acontece que el amor se concilia con el odio más violento al ser amado cuando un amante, a pesar de todos los esfuerzos y de todas las súplicas, no puede a ningún precio hacerse escuchar. Enardécele entonces el odio contra la persona amada, llegando hasta el punto de matar a la que quiere...

SCHOPENHAUER

«Soy Pozdnichef, el hombre a quien ha ocurrido el episodio de haber matado a su mujer»; estas son las palabras que recordamos cuando Juan Pablo Castel, pintor de treinta y seis años, sin ningún circunloquio, se presenta ante los que leerán su historia:

«Bastará decir que soy Juan Pablo Castel, el... que mató a María Iribarne...» [11]. Desde las primeras líneas del relato casteliano sentimos la innegable similitud que existe entre el temperamento del comerciante ruso que protagoniza *La sonata a Kreutzer*, de León Tolstoy, y el pintor argentino; comprendemos que su especial estructura psicológica lo conducirá también, e irremediablemente, a un drama y que nos vamos adentrando, sin lugar a dudas, en la historia de un anormal, para ser más exactos, en la de un neurótico.

Comenzaremos este estudio tratando de demostrar nuestra última afirmación a la luz de las teorías —muy convincentes— de Karen Horney, expuestas en su obra *La personalidad neurótica de nuestro tiempo*. La doctora Horney, apoyándose en el método y en las investigaciones del creador del Psicoanálisis —Sigmund Freud—, ha logrado —muchas veces apartándose de los caminos abiertos por el maestro— introducirse e introducirnos en uno de los más interesantes y difíciles problemas del mundo psíquico actual: la neurosis.

Naturalmente, para comprender nuestra afirmación referente al trastorno de Castel y para darse cuenta de qué se entiende por persona neurótica, comenzaremos por definir este fenómeno mental. Para Karen Horney, «la neurosis es un trastorno psíquico producido por temores, por defensas contra los mismos y por intentos de establecer soluciones de compromiso entre las tendencias en conflicto» (1). Pero la autora recalca más adelante que «sólo conviene llamar neurosis a este trastorno cuando se aparta de la norma vigente en la cultura respectiva» (2). El individuo que padece esta deficiencia es, pues, un

(1) Karen Horney: *La personalidad neurótica de nuestro tiempo*, Biblioteca de Psicología Profunda, Editorial Paidos, Buenos Aires, 1951, p. 43.

(2) Karen Horney: *Ob. cit.*, p. 43.

anormal, ya que Karen Horney considera anormal a la persona cuya manera de vivir, cuyos sentimientos, actitudes, reacciones, etc., no coinciden con alguno de los tipos aceptados en nuestra época y en nuestra cultura. Según esto, un individuo puede ser neurótico en un medio cultural y no en otro. Por ejemplo, sería anormal en nuestra cultura una muchacha que careciera por completo de afán de competencia o, por lo menos, de afán de emulación, pero no lo sería si viviese en una tribu de indios.

Como comprenderemos perfectamente, la vaguedad de la definición que hemos anotado, procuraremos sintetizar los caracteres propios del trastorno a que nos referimos y del individuo que lo sufre.

Porque los sentimientos y actitudes son plasmados, en gran medida, por las condiciones bajo las cuales vivimos, y porque todo adulto ha tenido forzosamente que ser niño, para comprender una neurosis es necesario conocer en detalle las circunstancias de la vida individual y, en particular, la infancia.

En primer término, conviene tener presente que el neurótico es siempre un sujeto que sufre. Nuestro personaje, Juan Pablo Castel, también. El lo afirma y nosotros lo sabemos sin necesidad de que lo diga. Castel vive angustiado y parece que su vida ha sido siempre igual. La angustia y las defensas levantadas contra ella se encuentra en todas las neurosis. Puede producir esta sensación el hecho de que en la infancia haya habido ausencia de auténtico afecto y cariño. Desgraciadamente para nuestro estudio, Castel ha centrado sus dificultades exclusivamente en el amor (del que luego hablaremos para referirnos a los caracteres que adquiere este sentimiento en los neuróticos), y de su infancia prácticamente no nos dice nada. Sólo cuando se refiere a la vanidad, por asociación mental, que es tan característica en él, hace un recuerdo:

«Cuando yo era chico y me desesperaba ante la idea de que mi madre debía morirse un día (su preocupación tan temprana por la muerte lo revela como cerebrotónico)..., no imaginaba que mi madre pudiera tener defectos. Ahora que no existe, debo decir que fue tan buena como puede llegar a serlo un ser humano. Pero recuerdo, en sus últimos años, cuando yo era un hombre, cómo al comienzo me dolía descubrir debajo de sus mejores acciones un sutilísimo ingrediente de vanidad o de orgullo» [14]. Por lo que podemos deducir, la falta de afecto por parte de la madre no se produjo en la infancia de Castel. Es posible que por el lado del padre o los hermanos (ni siquiera sabemos si los tuvo o no) se hayan producido motivos de angustia, pero nada podemos asegurar. En todo caso, la angustia in-

fantil no siempre tiene sus causas en la falta de afecto paterno. En muchas ocasiones proviene de la frustración de los deseos del niño, cuando dicha frustración es impuesta por un espíritu injusto o desacertado.

Antes de continuar refiriéndonos a la angustia infantil es conveniente recordar que toda sensación de este tipo se genera siempre por impulsos hostiles conscientes o inconscientes. Desde muy niño el ser humano debe reprimir su hostilidad, y esta represión es la causante de la angustia, que podemos definir como el sentimiento de un peligro poderoso e ineludible ante el cual el individuo se halla totalmente inerme. La angustia y la hostilidad están, pues, profundamente entrelazadas.

Todo niño, sin darse cuenta, tiende a reprimir la hostilidad contra los padres, hostilidad que puede ocasionarse por los motivos ya indicados, por un sentimiento inconsciente de indefensión («Tengo que reprimir mi hostilidad, porque te necesito»), por timidez («Debo reprimir mi hostilidad porque te tengo miedo»), por amor («Tengo que reprimir mi hostilidad porque te quiero y no deseo perder tu cariño») o por el deseo de no ser considerado despreciable («Tengo que reprimir mi hostilidad, ya que si no lo hago me encontrarás malo»).

Mientras más encubra el niño su inquina contra la propia familia, en mayor grado proyectará luego su angustia al mundo exterior, llegando a convencerse de que este mundo, en general, es peligroso y terrible. Las hostilidades infantiles reprimidas «favorecen o producen un estado caracterizado por el sentimiento de hallarse solo y desarmado en medio de un mundo hostil» (3).

Ahora bien, lo primero que llama la atención en el relato casteliano es, precisamente, esta actitud de hostilidad general, que manifiesta primero contra el mundo y luego contra las personas en particular. Siguiendo el razonamiento de Karen Horney es que hemos pensado en raíces infantiles, probables generadoras de la neurosis del asesino de María Iribarne. Su relato está interrumpido continuamente por afirmaciones como las siguientes:

«Que el mundo es horrible es una verdad que no necesita demostración» [12]...

«No me hago muchas ilusiones acerca de la humanidad en general» [15]...

«En general, la humanidad me pareció siempre detestable» [53].

«Desprecio a los hombres, los veo sucios, feos, incapaces, ávidos, groseros, mezquinos...» [94].

---

(3) Karen Horney: *Ob. cit.*, pp. 107 y 108.

Esta angustia que se le produce al neurótico, llamada «angustia básica» por la autora que seguimos, tiene consecuencias en la actitud del sujeto respecto de sí mismo y de los demás. «Significa... un aislamiento emocional... Entraña... un debilitarse del fundamento mismo en que reposa la autoconfianza. Establece el germen de un conflicto potencial, entre el deseo de confiar en los demás y la incapacidad de abandonarse a esta inclinación, a causa del profundo recelo y de la hostilidad que se profesa hacia ellos» (4).

Todo individuo angustiado, sin darse cuenta generalmente, busca medios para protegerse de la angustia que le ocasiona desconfianza hacia el género humano. Uno de estos medios es el cariño («Si me quieres, no me harás mal»); otro, el sometimiento a las normas tradicionales, a los ritos de alguna religión, a los requerimientos de algún personaje poderoso o de las personas con quienes se convive («Si cedo en algo, no me harán mal»); un tercer medio es el poderío («Si soy poderoso, nadie podrá dañarme»); por último, el aislamiento («Si me aíslo, nadie podrá dañarme»).

Nuestro personaje, dado su temperamento esquizotímico y cerebrotónico, hasta la edad de treinta y seis años ha elegido este último camino. En su relato, él y María, que acaba de aparecer en su vida, son los personajes principales y, en realidad, únicos. Nos damos cuenta claramente de que si Castel tiene familia, no se relaciona con ella; con toda seguridad, porque su familia es «despreciable». Si vive en un sitio en que también hay otras personas, es seguro que apenas las saluda, ya que son seres «viles» y «dispuestos a sacar provecho de los demás». Ni siquiera su actividad de pintor le ha traído amistades:

«De todos los conglomerados —afirma—, detesto particularmente el de los pintores. En parte, naturalmente, porque es el que más conozco, y ya se sabe que uno puede detestar con mayor razón lo que conoce a fondo» [24].

El hecho de ser pintor lo ha obligado a conocer críticos, pero esta sola palabra lo enerva:

«Los críticos: es una plaga que nunca pude atender» [24].

Es muy extraño y muy anormal que exista un pintor que, entre los compañeros de oficio y los críticos, considere que no hay uno solo susceptible de constituir excepción.

---

(4) Karen Horney: *Ob. cit.*, p. 113.

Estos cuatro ensayos de protección contra la angustia básica que hemos mencionado, de los cuales Castel ha elegido, hasta los treinta y seis años, el aislamiento, no son impuestos al neurótico por el deseo de satisfacer un anhelo de goce o felicidad, sino por el impulso de alcanzar el sentimiento de seguridad, la tranquilidad que precisa todo ser humano.

Sin embargo, el aislamiento solo no ha proporcionado a Castel la ansiada tranquilidad. En general, es raro que nada más uno de estos ensayos de protección contra la angustia sea el empleado por el neurótico. Por lo común, «la seguridad contra una poderosa angustia subyacente no se busca por un solo camino, sino por varios» (5), que, en muchos casos, son incompatibles entre sí. Esto, desde luego, trae un adentrarse del neurótico en un círculo vicioso, pues le ocasionará mayor angustia el hecho de sentirse «imperiosamente compelido a dominar a todo el mundo y a pretender ser amado por todos, a someterse a los otros y a imponerles su propia voluntad, a desligarse de la gente y a querer su afecto» (6).

Nuestro Castel, que eligió la soledad y el aislamiento, uno de los medios más ineficaces, pero el que mejor se avenía con su temperamento esquizotímico y cerebrotónico, lo hizo, seguramente, porque le ocurrió lo que a casi todos los neuróticos: su agresividad —característica en este tipo de anormalidad— sus exigencias y sus críticas le trajeron como consecuencia la hostilidad de los otros. No le es grato a Castel reconocerlo, pero ciertas afirmaciones pesimistas que contiene su relato y todo lo que nos cuenta sobre sus relaciones con María Iribarne nos lo dan a entender:

«Me caracterizo por recordar preferentemente los hechos malos y, así, casi podría decir que "todo tiempo pasado fue peor", si no fuera porque el presente me parece tan horrible como el pasado; recuerdo tantas calamidades, tantos rostros cínicos y crueles, tantas malas acciones, que la memoria es para mí como la temerosa luz que alumbra un sórdido museo de la vergüenza» [11].

En el amor, que habría podido ser su salvación, tampoco la vida se portó pródiga con él:

«Desgraciadamente —afirma— estuve condenado a permanecer ajeno a la vida de cualquier mujer» [19].

Hemos dicho que el aislamiento no ha sido una solución para Pablo Castel y su angustia. Y no lo ha sido, principalmente, porque el

(5) Karen Horney: *Ob. cit.*, p. 117.
(6) Karen Horney: *Ob. cit.*, p. 117.

afán de recibir afecto —ese afecto del que parece no haber gozado jamás— es una característica infaltable en quien padece neurosis. «El anhelo de recibir afecto y cariño es tan común en los neuróticos y tan fácil de advertir para todo observador idóneo, que puede conceptuárselo como uno de los más fieles signos de la angustia reinante y de su intensidad aproximada. Nada de extraño hay en esto si tenemos presente que al sentirse totalmente desarmado frente a un mundo siempre amenazante y hostil, el neurótico tratará de obtener cariño y amor como el recurso más lógico y directo para ser objeto de benevolencia, ayuda o aprecio» (7).

El solitario Castel encuentra el amor... y lo destruye él mismo. Conoce a María Iribarne en una exposición de sus cuadros. El aspecto físico de la muchacha —de veintiséis años aproximadamente— no le llama la atención. Ella está observando un detalle insignificante de una de sus telas, un detalle en el que nadie ha reparado y en el que el pintor se ve a sí mismo. Ese detalle (una ventanita a través de la cual se divisaba una playa solitaria y una mujer que miraba el mar) lo representa profundamente, ya que sugiere «una soledad ansiosa y absoluta» [16]. La muchacha observa minuciosamente la escena, y él, a su vez, la contempla anhelante porque deduce que si sólo ella ha reparado en ese detalle que para él lo es todo, es porque la muchacha es su igual, es decir, está sola y aislada del mundo entero y, por lo tanto, siente como el pintor.

Pero, pese a este convencimiento, afloran en Castel las neuróticas inhibiciones para establecer nexos con los demás, su eterna y esquizotímica timidez, su cerebrotónica inseguridad, su temor a los seres humanos, y deja pasar la oportunidad de hablarle.

Regresa a su casa nervioso, descontento, triste. A partir del siguiente, va todos los días al salón, hasta su clausura, con la esperanza de volver a verla. Desde entonces pinta sólo para ella. Necesita desesperadamente encontrarla porque se parece a él y, pareciéndose, lo comprenderá y, comprendiéndolo, podrá darle la ansiada seguridad. (Para el neurótico, el amor no es más que un medio de aferrarse a alguien para satisfacer las propias necesidades psíquicas. La angustia le impone la tenaz unión a otra persona.)

Por fin, un día la ve en la calle. Todos los subterfugios que había imaginado para hablarle, todas las frases que su mente había elaborado para entrar en relación con ella se borran y confunden. No atina más que a seguirla hasta que finalmente le hace una pregunta torpe

(7) Karen Horney: *Ob. cit.*, pp. 135 y 136.

acerca del edificio en que se encuentran. La muchacha le responde y se sonroja. El sonrojo le da una oportunidad para iniciar una conversación del todo sorprendente y que asusta a la joven. Esta responde temblorosa, pero huye y él la pierde de vista. La depresión y la angustia vuelven a hacer presa de él. En esta oportunidad, Castel no hace más que comportarse como un cerebrotónico que acusa en grado elevado el rasgo que Sheldon califica como capacidad para reaccionar en forma excesivamente rápida. Estos individuos —explica Sheldon— responden con tanta rapidez a los estímulos que tienden, en presencia de una nueva relación social, a «aturullarse», a confundirse en sus propias reacciones. Los tropiezos verbales, las excesivas respuestas faciales, los embarazosos comienzos falsos en la conversación, en síntesis, el tropiezo consigo mismo, son característicos.

Otro día —ha hecho guardia en el edificio en que ella ha entrado desde la mañana a la noche («La primera característica que nos llama la atención en la necesidad neurótica de afecto es su compulsividad. La obtención del cariño no es, para el neurótico, un mero flujo, ni, fundamentalmente, un motivo de mayor energía y placer, sino una genuina urgencia vital» (8)—, vuelve a encontrarla y, demostrando una audacia desesperada que se contradice con su habitual timidez, la coge de un brazo con brutalidad y la arrastra durante dos cuadras hasta una plaza. Allí, atropelladamente, en forma autoritaria, dominadora e inconcebible en quien está prácticamente frente a una desconocida, la interroga sobre su conducta anterior (la huida) y le asegura que la necesita con urgencia en su vida. Le suplica que no se vaya nunca más y le habla de la escena del cuadro.

Esta conducta de Castel, tan en desacuerdo con la idea que nos hemos formado de él, no hace sino confirmar otro de sus innumerables rasgos cerebrotónicos: la imposibilidad de predecir la actitud y el sentimiento de estos individuos. Hay tal falta de uniformidad en su conducta y panorama mental, sus actitudes están sujetas en tal forma a cambios repentinos y desconcertantes que pueden ser incluidos perfectamente dentro de esa categoría de personas a las que otras denominan «un misterio».

Durante toda la entrevista, María demuestra una docilidad cansada. Quedan de verse pronto. La palabra «amor» no ha sido mencionada por ninguno de los dos, pero ambos la dan por expresada. Sin embargo, la muchacha, que es, efectivamente, un ser solitario y difícil, tal vez tan neurótica como el mismo Castel, se despide con las palabras siguientes:

(8) Karen Horney: *Ob. cit.*, pp. 135 y 136.

«—No sé qué ganará con verme. Hago mal a todos los que se me acercan...» [50].

Al día siguiente mantienen una conversación telefónica agitada y extraña, en la que ambos pugnan por declararse amor, pero no lo hacen. La muchacha, sobre todo, que se siente muy perturbada por la presencia en su vida de ese hombre impulsivo y difícil de comprender, sólo atina a decirle que ha pensado mucho.

«¿En qué?», le pregunta anhelante Castel.

«En todo», responde, con la vaguedad que le caracteriza.

«¿Cómo en todo? ¿En qué?», insiste él con impaciencia.

«En lo extraño que es todo esto..., lo de su cuadro..., el encuentro de ayer..., lo de hoy..., qué sé yo...»

Castel se irrita por la imprecisión de ella y responde:

«Sí, pero yo le he dicho que no he dejado de pensar en usted... Usted no me dice que haya pensado en mí.»

Ella no contesta inmediatamente (no se caracteriza, precisamente, por la prontitud de sus reacciones). Con la misma imprecisión y cansancio que ya han irritado a Castel, agrega:

«Le digo que he pensado en todo...»

«No ha dado detalles...»

«Es que todo es tan extraño, ha sido tan extraño... Estoy tan perturbada... Claro que pensé en usted...»

El corazón de Castel da un vuelco al escuchar las últimas palabras. Pero él precisa detalles («Me emocionan los detalles, explica, no las generalidades») y, atropelladamente, con la ansiedad que es una constante en su perturbado espíritu, continúa averiguando:

«Pero, ¿cómo, cómo...?) Yo he pensado en cada uno de sus rasgos, en su perfil, cuando miraba el árbol, en su pelo castaño, en sus ojos duros y cómo de pronto se hacen blandos, en su forma de caminar...» [52].

Pero ella interrumpe su efusión verbal, advirtiéndole que tiene que cortar la comunicación, pues viene gente. Pese a que el brusco fin de la conversación lo desespera y a que confiesa haber pasado luego una noche agitada que lo obliga a levantarse y a salir a caminar, le sucede algo muy extraño: mira, por primera vez, con simpatía a todo el mundo; olvida momentáneamente su hostilidad hacia el género humano. Describe así su reacción:

«Me pasaba algo muy extraño: miraba con simpatía a todo el mundo. Creo haber dicho que me he propuesto hacer este relato en forma totalmente imparcial, y ahora daré la primera prueba, confesando uno de mis peores defectos: siempre he mirado con antipatía y hasta con asco (obsérvese que su demofobia y su androfobia son, incluso, físicas) a la gente, sobre todo a la gente amontonada; nunca he soportado las playas en verano, los partidos de fútbol, las carreras, las manifestaciones. Algunos hombres, algunas mujeres aisladas me fueron muy queridos, por otros sentí admiración, por otros tuve verdadera simpatía; por los chicos siempre tuve ternura y compasión, sobre todo cuando, mediante un esfuerzo mental, trataba de olvidar que al fin serían hombres como los demás; pero en general la humanidad me pareció siempre detestable. No tengo inconvenientes en manifestar que a veces me impedía comer en todo el día o me impedía pintar durante una semana al haber observado un rasgo; es increíble hasta qué punto la codicia, la envidia, la petulancia, la grosería, la avidez y, en general, todo ese conjunto de atributos que forman la desgraciada condición humana pueden verse en una cara, en una manera de caminar, en una mirada... Esa noche, pues, mi desprecio por la humanidad parecía abolido, o por lo menos transitoriamente ausente» [53 y 54].

Hemos transcrito el párrafo completo porque es uno de los más reveladores de la psicología de nuestro personaje y porque demuestra hasta qué punto su angustia habría podido ser superada si hubiera encontrado el verdadero amor. Como vemos, su necesidad de afecto es tan compulsiva, tan apremiante, que incluso la esperanza de haberlo logrado lo hace olvidar completamente su hostilidad contra el género humano.

Karen Horney anota que en los neuróticos el afán de que se les aprecie o quiera es tan desesperado que «un saludo, un llamado telefónico o una invitación... son susceptibles de trastornar su ánimo y toda su manera de contemplar la vida (9). Observemos cómo el solo hecho de que María le confiese haber pensado también en él lo pone fuera de sí. Pero el neurótico es un ser patológicamente desconfiado. «Cualquier muestra de afecto puede suministrarle... una tranquilidad superficial o hasta una sensación de felicidad, pero en lo más profundo esas manifestaciones chocan con su desconfianza o desencadenan su resistencia o ansiedad. No cree en ellas, porque está firmemente persuadido de que nadie podría amarle jamás» (10).

---

(9) Karen Horney: *Ob. cit.*, p. 136.
(10) Karen Horney: *Ob. cit.*, p. 130.

Castel, por unas horas, ha creído que esa mujer puede serlo todo en su vida; pero al día siguiente, cuando al llamarla por teléfono le contestan que María se ha ido al campo, sus anteriores ilusiones se derrumban. Y no sólo eso: es dominado de inmediato por la desconfianza. Reconstruye mentalmente la conversación telefónica del día anterior y sus circunstancias. Recuerda que ella «cambiaba de voz» repentinamente al hablar; que mencionó «gentes que entraban y salían» como disculpa por no hablar con naturalidad; que le dijo claramente: «Cuando cierro la puerta saben que no deben molestarme.»

Un individuo normal piensa, con toda seguridad, que el viaje de ella se ha debido a alguna razón importante que luego la muchacha explicará. Castel no. Duda de inmediato (la desconfianza, la inseguridad, son, por lo demás, características del cerebrotónico, en cuya mente acecha siempre un sentimiento de inminente desastre) y saca conclusiones categóricas: María es capaz de simular porque está acostumbrada a ese tipo de relaciones que ha comenzado con él. Lo prueban el hecho de que ha cambiado de voz con toda naturalidad y su afirmación de que no deben molestarla cuando cierra la puerta. Simplemente, razona Castel, los de la oficina en que ella trabaja están habituados a los amoríos de María.

Como la persona que responde al teléfono le informa que María ha dejado una carta para él, va de inmediato a la casa de la muchacha. Pero allí recibe otro golpe, pues sale a atenderlo un ciego que se presenta como Allende, esposo de María. El mismo se encarga de entregarle la carta y le dice algo que define bien a su esposa, que siempre nos ha dado la impresión de no tener prisa por nada:

«Léala, no más. Aunque siendo de María no debe ser nada urgente» [57].

Y tiene razón, pues cuando Castel la abre, en la única hoja que contiene lee sólo cinco palabras:

«Yo también pienso en usted» [57].

Después de este suceso, Castel regresa a su casa anonadado y sin comprender. No puede entender que María lo haya hecho ir a su casa a buscar una carta y hacérsela entregar por el propio marido, cuya existencia él ignoraba. ¿Por qué no le había dicho que era casada? ¿Qué había ido a hacer al campo, a esa estancia en que vivía Hunter, un «imbécil mujeriego» primo de Allende? Estas y mil preguntas más surgen de su cerebro atormentado. A ratos se siente dominado por el odio hacia ella y luego cae en una profunda ternu-

ra. Cree que no puede renunciar a la muchacha, pues sabe que «el amor anónimo que... había alimentado durante años de soledad se había concentrado en María» [65]. Los días que se suceden son agitados y están preñados de angustia y de espera. La misma noche en que ha sabido que ella es casada le escribe una carta que él califica de «desesperada», suplicándole que le envíe unas líneas o que vuelva. Incluso la hace certificar para estar seguro de que llegará a su destino. Su dormir es intranquilo. Tiene un sueño que él mismo relata e interpreta:

«Visitaba de noche una vieja casa solitaria. Era una casa en cierto modo conocida e infinitamente ansiada por mí desde la infancia, de manera que, al entrar en ella, me guiaban algunos recuerdos. Pero a veces me encontraba perdido en la oscuridad o tenía la impresión de enemigos escondidos que podían asaltarme por detrás o de gentes que cuchicheaban y se burlaban de mí, de mi ingenuidad. ¿Quiénes eran esas gentes y qué querían? Y sin embargo, y a pesar de todo, sentía que en esa casa renacían en mí los antiguos amores de la adolescencia, con los mismos temblores y esa sensación de suave locura, de temor y de alegría. Cuando me desperté, comprendí que la casa del sueño era María» [66-68].

Reparemos en que el mismo Castel identifica la casa de su sueño con su amada (según Sheldon, el cerebrotónico, debido a la excelente iluminación interior de que está dotado y a la rica vida imaginativa que posee, tiene plena conciencia de la tendencia de sus propios sueños. El análisis de ellos hecho por un entendido, a menudo no significa para él una revelación, sino sólo una continuación del análisis racional de sus actitudes y creencias plenamente conscientes) y que la califica como «infinitamente ansiada... desde la infancia». Esta afirmación corrobora nuestra opinión inicial de que la angustia de Castel debió producirse en sus años infantiles y que, no encontrando durante ellos el afecto, seguramente por su misma hostilidad, se refugió en la soledad, pero anhelando siempre y desesperadamente el afecto que, inconscientemente, pensaba él que lo libraría de su angustia. Por desgracia, en su atracción por María Iribarne, producida, según él, por el instinto de que la muchacha se le asemejaba, parece haberse cumplido la teoría de Szondi de que «nuestros genes eligen por nosotros». Anotamos esta conclusión porque si Castel nos impresionó como un anormal desde la primera línea de su confesión, la muchacha que le provocó tan violento amor no nos pareció menos. Y pensamos, a medida que avanzamos en la lectura y

que íbamos conociendo más a los atormentados protagonistas, en algo que habíamos leído sobre los genes recesivos: «Dos personas se sienten atraídas recíprocamente, tanto en el amor, en la amistad, en la esfera profesional, como en la elección de un ideal, cuando una parte más poderosamente dinámica del conjunto de sus genes latentes es idéntica o semejante» (11). Con toda seguridad había algo en María que atrajo a Castel, porque eso mismo se encontraba también en él, pero en estado puramente recesivo. ¿Qué? No lo sabemos, pero lo intuimos, porque ambos nos parecen parientes espirituales.

El mismo Castel, pese a que la violenta pasión que siente por ella debiera cegarlo, se da cuenta de esta similitud y teme. Teme con el mismo temor que probablemente se tiene a sí mismo sin reconocerlo (toda su actitud acusa un complejo de inferioridad que se manifiesta en su agresividad y en su crítica constante hacia los otros. Es posible, incluso, que su actividad artística de pintor no haya sido más que un afán compensatorio de dicho complejo). Su instinto le habla de una similitud espiritual entre él y María, pero sabe que es una similitud peligrosa. Lo da a entender en muchas de sus expresiones, en especial cuando relata lo que sintió al recibir la ansiada respuesta epistolar de su amada:

«En los días que precedieron a la llegada de su carta, mi pensamiento era como un explorador perdido en un paisaje neblinoso: acá y allá, con gran esfuerzo lograba vislumbrar vagas siluetas de hombres y cosas, indecisos perfiles de peligros y abismos. La llegada de la carta fue como la salida del sol.»

«Pero este sol era un sol negro, un sol nocturno.»

«No sé si se puede decir esto, pero... no retiraría la palabra nocturno; esta palabra era, quizá, la más apropiada para María...» [67].

María constituye para él un «sol nocturno». Castel ha empleado una paradoja que expresa exactamente lo que siente frente a la muchacha, a la que considera una luz en su vida, absolutamente necesaria, una luz que ha aparecido en medio de su oscuridad y que, por no estar de acuerdo con lo real (el sol no sale de noche), lo dejará *sumido, tal vez, en una oscuridad mayor al desaparecer.*

La carta de María es tan tranquila, tan enigmática e inasible como ella misma. Le habla del mar, de la playa, de la vida, de su soledad y de la de él, para concluir con unas frases que le demuestran a

(11) Oscar Ahumada: *Psicología fundamental.* Departamento de Publicaciones del Liceo «Manuel de Salas», Santiago de Chile, 1959, p. 297.

Castel que su sospecha de la similitud espiritual que presintió entre ambos existe realmente:

«El mar está ahí, permanente y rabioso. Mi llanto de entonces, inútil; también inútiles mis esperas en la playa solitaria, mirando tenazmente al mar. ¿Has adivinado y pintado este recuerdo mío, o has pintado el recuerdo de muchos seres como tú y yo?»

«Pero ahora tu figura se interpone: estás entre el mar y yo. Mis ojos encuentran tus ojos. Estás quieto y un poco desconsolado, me miras como pidiendo ayuda» [68].

Las palabras de María le devuelven la vida a Castel. Nuevamente la felicidad lo inunda (mis sentimientos de felicidad —ha dicho antes— son tan poco duraderos...). Pero esta felicidad es pasajera, porque los días transcurren y ella no regresa de la estancia. Castel le escribe una segunda carta cuyo texto es sólo: «¡Te amo, María, te amo, te amo!» (es la primera vez que se lo dice). A los dos días recibe una respuesta tan lacónica como el contenido de su propia misiva: «Tengo miedo de hacerte mucho mal.» Le responde sin esperar un minuto: «No me importa lo que puedas hacerme. Si no pudiera amarte me moriría. Cada segundo que paso sin verte es una interminable tortura.»

Pasan los días y María no regresa ni responde. Castel le escribe: «Estás pisoteando mi alma.» Al día siguiente María se encuentra nuevamente a su lado. La alegría dolorosa que Castel siente mientras la espera en la plaza, la ternura que llena su alma, desaparecen al hallarse junto a ella, y, encolerizado, la bombardea con reproches y preguntas que no da tiempo para que ella responda. Finalmente, cuando calla, en espera de sus palabras, ella, como es tradicional, elude una respuesta precisa:

—«¿Por qué todo ha de tener respuesta? No hablemos de mí: hablemos de ti, de tus trabajos, de tus preocupaciones... Quiero saber qué haces ahora, qué piensas, si has pintado o no.»

—«No... No es de mí que deseo hablar: deseo hablar de nosotros dos, necesito saber si me quieres. Nada más que eso: saber si me quieres.»

María no responde, y segundos después, encendiendo un fósforo para mirarla en la oscuridad, Castel se da cuenta de que está llorando. Llora, pero lo mira con ternura y le acaricia la cabeza. Por fin, arriesga una declaración:

—«Claro que te quiero... ¿Por qué hay que decir ciertas cosas?»

A Castel no le basta esta afirmación: desea saber qué clase de amor es el que ella siente... Porque hay muchas clases de amor...

De pronto, vuelve a encender un fósforo: en medio de la oscuridad ha tenido la intuición de que la muchacha está sonriendo y desea sorprenderla. María ya no sonríe, pero él está seguro de que «había estado sonriendo una décima de segundo antes» [72]. (Debido a la sobreintensidad mental, a la excesiva atención, el cerebrotónico posee ojos y oídos muy activos y nada se le escapa.) Rabioso, le dice lo que piensa. Ella se sorprende:

—«¿Y de qué podía sonreír?» —pregunta.

—«De mi ingenuidad, de mi pregunta si me amabas verdaderamente...» [72].

El neurótico, pese a que busca y necesita imprescindiblemente el afecto, y en particular el amor, no cree en este último. Afirma Karen Horney que «puede experimentar auténtico terror cuando se halla a punto de comprender que alguien le ofrece sincero cariño o amor» (12). Castel cree que María ha sonreído y está seguro de que esa sonrisa es una manera de burlarse de él y sus pretensiones. Recordemos que «los neuróticos son dolorosamente sensibles a todo rechazo o mero desprecio, por leve que sea» (13), y esto, debido a su complejo de inferioridad y a su creencia de que nadie puede amarlos.

María se indigna por la suposición de Castel y se lo demuestra con duras palabras. Pese a la seguridad que él tiene de no haberse equivocado, se siente acometido de súbita desesperación. Le pide perdón, se humilla, llora y se culpa él de todo. («Dado que la obtención del cariño posee para él vital importancia, el neurótico abonará cualquier precio a fin de alcanzarlo» (13). La muchacha olvida su rencor y lo acaricia nuevamente. Pero se enfrascan en una discusión torpe que los hace separarse molestos.

Desde ese día las relaciones quedan definitivamente iniciadas entre ellos, que se ven diariamente durante un tiempo «a la vez maravilloso y horrible» [76]. Pese a que María viene a verlo al taller y se conduce con una paciencia y una constancia extraordinaria frente a los arrebatos y exigencias de Castel, éste persiste en su desconfianza:

«Yo vivía obsesionado con la idea de que su amor era, en el mejor de los casos, amor de madre o hermana, de modo que la unión física se me aparecía como una garantía de verdadero amor» [76].

(12) Karen Horney: *Ob. cit.*, p. 139.
(13) Karen Horney: *Ob. cit.*, p. 172.

Castel siente que María no se le entrega verdaderamente, que está lejos de él. Cree que las relaciones sexuales podrán acercarlos. En algunos neuróticos las relaciones sexuales representan no sólo una «liberación de tensiones específicas, sino también el único medio de entablar conexiones humanas. Si una persona se ha convencido de que le es prácticamente imposible obtener cariño, el contacto físico puede servirle como sucedáneo de los lazos afectivos» (14). Castel, en su afán de lograr acercamiento mediante un acto material, fuerza a su amada, «en la desesperación de consolidar de algún modo esa fusión» [73]. Pero este medio, en vez de causarle tranquilidad, lo sume en un abatimiento aún mayor, ya que su ansiedad le impide todo goce. «La angustia, en conexión con una actividad, afirma Karen Horney, malogrará el placer que ella promueve en otras circunstancias... Las relaciones sexuales cumplidas con fuerte ansiedad no proporcionarán el menor placer, y si el sujeto no advierte su angustia tendrá la impresión de que esas relaciones nada significan para él» (15). Así, pues, Castel afirma:

«Lejos de tranquilizarme, el amor físico me perturbó más, trajo nuevas y torturantes dudas, dolorosas escenas de incomprensión, crueles experimentos con María» [76].

La muchacha, según él, complica el problema en estas oportunidades y lo introduce en una maraña de nuevas dudas, de otras y mayores desconfianzas:

«Ella agravaba las cosas, porque, quizá en su deseo de borrarme esa idea fija, aparentaba sentir un verdadero e increíble placer; y entonces venían las escenas de vestirme rápidamente y huir a la calle, o de apretarle brutalmente los brazos y querer forzarle confesiones sobre la veracidad de sus sentimientos y sensaciones. Y todo era tan atroz, que cuando ella intuía que nos acercábamos al amor físico, trataba de rehuirlo. Al final había llegado a un completo escepticismo y trataba de hacerme comprender que no solamente era inútil para nuestro amor, sino hasta pernicioso.»

«Con esta actitud sólo lograba aumentar mis dudas acerca de la naturaleza de su amor, puesto que yo me preguntaba si ella no habría estado haciendo la comedia del placer para que yo me enojara y entonces poder ella argüir que el amor físico era pernicioso y de ese modo evitarlo en el futuro; siendo la verdad que lo detestaba desde el comienzo y, por tanto, era fingido su placer» [78 y 79].

---

(14) Karen Horney: *Ob. cit.*, p. 172.
(15) Karen Horney: *Ob. cit.*, p. 173.

Cada día que pasa ahonda más el problema de Castel, pues la desconfianza que siente es indominable. Repasa cada acto, cada palabra pronunciada desde que conoció a María y a cada uno de ellos le da una explicación que considera muy razonable. Para él, todos los hechos demuestran que la muchacha ha tenido y tiene relaciones con otros hombres y no puede dejar de decírselo. Lo hace con grosería y se produce entre ambos una nueva tensión:

«Un día la discusión fue más violenta que de costumbre y llegué a gritarle una palabra horrenda. María quedó muda y paralizada. Luego, lentamente, fue a vestirse detrás del biombo de las modelos; y cuando yo, después de luchar entre mi odio y mi arrepentimiento, corrí a pedirle perdón, vi que su rostro estaba empapado en lágrimas. No supe qué hacer: la besé tiernamente en los ojos, le pedí perdón con humildad, lloré ante ella, me acusé de ser un monstruo cruel, injusto y vengativo. Y eso duró mientras ella mostró algún resto de desconsuelo, pero apenas se calmó y comenzó a sonreír con felicidad, empezó a parecerme poco natural que ella no siguiera triste: podía tranquilizarse, pero era sumamente sospechoso que se entregase a la alegría después de haberle gritado una palabra semejante y comenzó a parecerme que cualquier mujer debe sentirse humillada al ser calificada así, hasta las propias prostitutas, pero ninguna mujer podría volver tan pronto a la alegría, a menos de *haber cierta verdad en aquella calificación*» [80].

Los ejemplos que hemos anotado nos colocan ya en condiciones de formarnos una idea exacta acerca de la magnitud de la angustia casteliana y de cómo siente que su única solución está en el amor. Es tal su necesidad de amor, que se siente obsesionado por la idea de perderlo. Ahora bien, la necesidad neurótica de afecto tiene, entre sus muchas características, aquella que denominamos insaciabilidad, cuyas principales expresiones son los celos y la demanda de amor incondicional. Los celos del neurótico están dictados por el incesante temor de perder a la persona amada o su amor, y por tanto, todo interés que ésta pueda dedicar a alguien o a otras cosas, encierra la posibilidad de peligro. El neurótico se siente sumamente deprimido cuando comprueba o cree comprobar que alguien recibe del ser amado lo mismo que él. Su «lema» en este sentido podría ser: «Me quieres, pero como también quieres a otros, el cariño que me profesas no vale nada.» El desea ser el único, y una de las maneras más convincentes que tiene el ser amado de demostrarle que lo prefiere por sobre todos los demás es aceptarle todo lo que quiera hacer. Está

dominado por el «afán de ser amado pese a cualquier conducta ofensiva» (16). Esto último explica, pues, su demanda de amor incondicional. En su conciencia, esta demanda adopta la fórmula siguiente: «Quiero ser amado por lo que soy y no por lo que hago.» La persona que ama al neurótico deberá, pues, amarlo con sacrificios, aceptará todas sus exigencias (que siempre son desmesuradas) y sufrirá su despiadada desconsideración.

María parece ser, como podemos notar por su facilidad para darle el perdón después de sus ofensas, el ser ideal en este aspecto para Castel. Pero no lo es, ya que la desconfianza de él es indominable. En vez de solucionar las dificultades, la tolerancia de ella las agrava. Por lo demás, para Castel no hay solución. Ni siquiera en una isla desierta se sentiría seguro, porque estaría celoso del pasado o —de no existir éste— de amores imaginarios, ya que su inseguridad lo conduce a creer que nadie podrá amarlo, que no es acreedor a tal dádiva del cielo.

Castel se ve rápidamente dominado, exacerbado, anulado por los celos. En un principio no puede fijarlos en hombre alguno. «Eran las personas desconocidas —explica—, las sombras que jamás mencionó y que sin embargo yo sentía moverse silenciosa y oscuramente en su vida» [85]. Pronto sus celos se localizan en un suicida, ex amante de María, un tal Roger. De él se trasladan a Allende, el marido ciego («debo confesar, nos explica sin que nadie se lo pregunte, que los ciegos no me gustan nada. ¡Cómo si a alguien pudieran "gustarle"!»), y que siento delante de ellos una impresión semejante a la que me producen ciertos animales, fríos, húmedos y silenciosos, como las víboras» [60].

Luego sus celos se concentran en Hunter, primo de Allende, en cuya estancia María encuentra alivio a sus conflictos. Con respecto a Rogers, desea saber si ella estuvo enamorada de él y qué era lo que la atraía; con relación a Allende, anhela que le diga si lo amó alguna vez, si lo ama todavía, si tiene relaciones físicas con él. La atormenta con las más íntimas y molestas preguntas, de cuyas respuestas saca conclusiones que lo desalientan más: «María confiesa tener relaciones con su esposo, pero sin desearlo; sin embargo, le demuestra deseo.» Todo esto lo deduce mediante sutiles razonamientos que su lógica dogmática considera irrebatibles:

«Es evidente que si demostrases no sentir nada, no desearlo, si demostrases que la unión física es un sacrificio que haces en honor

---

(16) Karen Horney: *Ob. cit.*, p. 148.

a su cariño, a tu admiración por su espíritu superior, etc., Allende no volvería a acostarse jamás contigo. En otras palabras: el hecho de que sigas haciéndolo, demuestra que eres capaz de engañarlo no sólo acerca de tus sentimientos, sino hasta de tus sensaciones. Y que eres capaz de una imitación perfecta del placer» [90].

Esta última afirmación, naturalmente, la aplica Castel a su propio caso y se apoya aún más en la idea de que María le finge amor.

Todas estas escenas lo hacen sufrir horriblemente. Se sabe cruel. Se arrepiente aún antes de hablar («ya antes de decir esa frase estaba un poco arrepentido: debajo del que quería decirla y experimentar una perversa satisfacción, un ser más puro y más tierno se disponía a tomar la iniciativa en cuanto la crueldad de la frase hiciese su efecto, y en cierto modo ya, silenciosamente, había tomado el partido de María antes de pronunciar esas palabras estúpidas e inútiles... De manera que, apenas comenzaron a salir de mis labios, ya ese ser de abajo las oía con estupor, como si a pesar de todo no hubiera creído en la posibilidad de que el otro las pronunciase. Y a medida que salieron, comenzó a tomar el mando de mi conciencia y de mi voluntad y casi llega su decisión a tiempo para impedir que la frase saliera completa. Apenas terminada, era totalmente dueño de mí y ya ordenaba pedir perdón, humillarme delante de María, reconocer mi torpeza y mi crueldad») [91]; pero no puede evirta que las palabras salgan de su boca. El mismo reconoce que hay en él una falla, algo que llama «maldita división de mi conciencia» y que explica con palabras que nos hacen concluir que en él se da la ambivalencia propia del esquizotímico:

«Mientras una parte me lleva a tomar una hermosa actitud, la otra denuncia el fraude, la hipocresía y la falsa generosidad; mientras una me lleva a insultar a un ser humano, la otra se conduele de él y me acusa a mí mismo de lo que denuncio en los otros; mientras una me hace ver la belleza del mundo, la otra me señala su fealdad y la ridiculez de todo sentimiento de felicidad» [92].

Su propia manera de reaccionar y sentir ha conducido a Castel, como a todo neurótico, a un terrible círculo vicioso producido por las múltiples consecuencias de la necesidad de cariño: «angustia; exagerada necesidad de cariño, incluyendo demandas de amor incondicional y exclusivo; sentimiento de ser despreciado si tales demandas no se cumplen; reacción de hostilidad intensa frente al rechazo; necesidad de reprimir la hostilidad ante el temor de perder el afecto; tensión

debida a la rabia difusa; angustia exacerbada; necesidad aumentada de recuperar la seguridad y así sucesivamente. De este modo, los propios medios utilizados para escudarse de la angustia crean, a su vez, nueva angustia y nueva hostilidad» (17).

La angustia neurótica de Castel y su temperamento cerebrotónico lo conducen al constante insomnio y lo inclinan al suicidio. Pero su eterna manía lógica lo hace convencerse de que la muerte no es una solución, pese al atractivo innegable que tiene para él («La muerte —dice— no sólo es soportable, sino hasta reconfortable»):

«El agua sucia, abajo, me tentaba constantemente: ¿para qué sufrir? El suicidio seduce por su facilidad de aniquilación: en un segundo, todo ese absurdo universo se derrumba como un gigantesco simulacro, como si la solidez de sus rascacielos, de sus acorazados, de sus tanques, de sus prisiones, no fuera más que una fantasmagoría, sin más solidez que los rascacielos, acorazados, tanques y prisiones de una pesadilla.»

«La vida aparece a la luz de este razonamiento como una larga pesadilla, de la que sin embargo uno puede liberarse con la muerte, que sería, así, una especie de despertar. Pero, ¿despertar a qué? Esa irresolución de arrojarse a la nada absoluta me ha detenido en todos los proyectos de suicidio. A pesar de todo, el hombre tiene tanto apego a lo que existe que prefiere finalmente soportar su imperfección y el dolor que causa su fealdad antes que aniquilar la fantasmagoría con un acto de propia voluntad. Y suele resultar también que cuando hemos llegado a ese borde de la desesperación que precede al suicidio, por haber agotado el inventario de todo lo que es malo y haber llegado al punto en que el mal es insuperable, cualquier elemento bueno, por pequeño que sea, adquiere un desproporcionado valor, termina por hacerse decisivo y nos aferramos a él como nos agarraríamos desesperadamente de cualquier hierba ante el peligro de rodar en un abismo» [95].

El neurótico, en su desesperación por lograr cariño, utiliza varios medios para hacer que se le quiera: el soborno («Tienes que quererme por lo que he hecho por ti»); el llamado a la caridad («Debes amarme, pues sufro y estoy indefenso»); la invocación a la justicia («He hecho algo por ti. ¿Qué harás tú por mí?») y las amenazas («Si no me quieres, tomaré una resolución desesperada»). De todos estos procedimientos, Castel, cuando siente que María se le está alejando dema-

(17) Karen Horney: *Ob. cit.*, p. 157.

siado, recurre a una mezcla del segundo y el cuarto, es decir, del llamado a la piedad y a las amenazas. María, después de una de las terribles escenas que Castel le hace diariamente, deseosa de soledad y tranquilidad, se marcha a la estancia de Hunter. Castel no atina más que a encerrarse en su casa y a permanecer echado en la cama, sin valor para mover un dedo. El cerebrotónico, frente a la congoja, desea hallarse a solas y pensar, pensar, pensar... Por fin decide escribirle y, como es tradicional en él después de sus arranques, le pide perdón en varias cartas que ella no responde. En una, aunque con vergüenza, pues se da cuenta de que el arma elegida no es de las más dignas, le relata cómo la noche que siguió a la última entrevista, sintiéndose desesperadamente solo, se emborrachó con una prostituta y luego, asqueado de ella y de los marineros que lo acompañaban, huyó hasta los muelles, tentado con violencia por el afán de terminar con su vida. De allí, impulsado por una fuerza desconocida, se dirigió a la casa de ella y se encontró de pronto observando el quinto piso, donde María dormía. Permaneció largo rato en esa actitud y en seguida, sin pensar qué diría para justificar un llamado a medianoche, marcó el número de su teléfono. Cuando lo atendieron, asustado, colgó el tubo y salió. Caminó durante horas, al azar, deteniéndose acá y allá a beber. Finalmente, regresó a su taller, donde se durmió vestido y tuvo un sueño horrible, que lo hizo despertar gritando, parado en medio de la habitación, bañado en sudor frío.

Todo este relato, en el que confiesa no haber escatimado detalle ni bajeza, pretende provocar la piedad de María. Y lo consigue, pues ella le responde, a vuelta de correo, con una carta llena de ternura, invitándolo a verla en la estancia.

Sin esperar un segundo, Castel prepara su valija y vuela a la estación, hacia la estancia de Hunter. Al detenerse el tren, lo irrita el hecho de no encontrar a María esperándolo y, en su lugar, a un chófer, quien lo informa de que la ausencia de su amada se ha debido a una indisposición. Castel no cree y piensa que es un subterfugio de la muchacha. Lo acometen violentos deseos de regresar a Buenos Aires, pero teme que el chófer lo tome por loco y lo sigue hasta la casa. Allí lo recibe Hunter, con una «cortesía irónica». Castel lo mira y lo califica de inmediato: «Este hombre es un abúlico y un hipócrita», se dice. Junto a él aparece «una mujer flaca que fumaba con una boquilla larguísima. Tenía un acento parisiense, se llamaba Mimí Allende, era malvada y miope» [102]. (La mayor parte de los cerebrotónicos tiende al capricho emocional y de ahí deriva su facilidad para las simpatías y las antipatías rápidas indominables y, muchas veces, sin fundamentos.)

Desde el primer instante aflora en el pintor la desconfianza del cerebrotónico, la intranquilidad ante las personas desconocidas propia del esquizotímico y se siente desasosegado. Cree estar en presencia de gente temible. Piensa que debe estar alerta y que no puede permitirse un minuto de descuido en un medio como éste:

«Me maldije mentalmente por distraerme: con esa gente era necesario estar en constante guardia» [102].

El hecho de que María no aparezca en el salón lo pone más nervioso aún, máxime si consideramos que está molesto por que no ha ido a recibirlo a la estación. Esta reacción, que lo caracteriza en todas las situaciones relacionadas con su afán de afecto, es también propia de la perturbación que padece su personalidad. Karen Horney dice que el neurótico es autoritario e impaciente y tiene el afán de que todo se haga según lo que quiere él. Esta exigencia es «susceptible de constituirse en una fuente de incesante irritación para él si los demás no cumplen con exactitud lo que aguarda de ellos o si no lo hacen en el preciso momento en que así lo desea» (18).

Durante toda la larga conversación que mantienen Castel, Hunter y Mimí (Castel apenas habla) mientras aparece María, el primero continúa elaborando mentalmente un concepto sobre los anfitriones:

«Esta gente es frívola, superficial. Gente así no puede producir en María más que un sentimiento de soledad. Gente así no puede ser rival» [108].

Esta última deducción, pese a que ha sido elaborada por él mismo y a que siempre confía en sus propios juicios, no logra tranquilizarlo. Su molestia y disgusto van transformándose en tristeza, sentimiento que se disipa de inmediato cuando, después de escuchar la interminable y frívola conversación de Hunter y Mimí, concluye que María no ha bajado al salón para no tener que soportar las opiniones de Mimí y su primo:

«La cosa era clara; María, desesperada por la llegada repentina de esa mujer, se había encerrado en su dormitorio pretextando una indisposición; era evidente que no podía soportar a semejantes personajes» [113]. (Sheldon hace notar, cuando se refiere a la disociación mental vertical y a la introversión de los cerebrotónicos, que éstos son mentalmente intensivos, reservados y subjetivos. Se orientan hacia su percepción más remota más que a la escena exterior. Para

---

(18) Karen Horney: *Ob. cit.*, pp. 186 y 187.

ellos, la realidad es lo que ellos mismos rastrean en sus propios sótanos mentales, y conforme a lo que en esos sótanos han descubierto, actúan.)

Cuando por fin aparece María sus sentimientos vuelven a fluctuar entre la alegría y la tristeza. En la tarde van a sentarse junto a unas rocas y, mientras María, en un desacostumbrado rapto de expansión, le habla de su amor por él, Castel dirige sus miradas hacia el fondo del acantilado y siente de nuevo el atractivo que para él ha tenido tantas veces la muerte. Pero esta vez sus anhelos destructores no se dirigen sólo a su persona...:

«El mar se había ido transformando en un oscuro monstruo. Pronto la oscuridad fue total y el rumor de las olas allá abajo adquirió sombría atracción. ¡Pensar que era tan fácil! Ella decía que éramos seres llenos de fealdad e insignificancia; pero, aunque yo sabía hasta qué punto era yo mismo capaz de cosas innobles, me desolaba el pensamiento de que también ella podía serlo, que seguramente lo era. ¿Cómo? —pensaba—, ¿con quiénes, cuando? Y un sordo deseo de precipitarme sobre ella hasta ahogarla y arrojarla al mar iba creciendo en mí [121].

Sin embargo, Castel no hace nada de eso. María sigue monologando y luego, ya bastante avanzada la hora, regresan a comer. Encuentran a Hunter solo, esperándolos. Mimí se ha marchado y su primo los recibe con perceptible molestia. Castel se pone sospechoso. ¿Por qué Hunter revela su disgusto ante la tardanza de María? ¿Es que la ama y está celoso porque ella no le corresponde? ¿O es que le corresponde y Hunter se siente con derechos sobre la muchacha? Después de un exhaustivo análisis de la conducta de María y de la reciente actitud de Hunter, Castel, ya solo en su habitación, concluye que es amante de Hunter, y de ello no cabe la menor duda.

Apenas aclara, se levanta, baja con su valija y su caja de pinturas y se marcha a la estación, donde toma el tren que lo conduce a Buenos Aires.

Los días que siguen Castel los pasa borracho, echado en su cama o en un banco de Puerto Nuevo. Incluso es conducido a la cárcel por ebriedad, de donde sale lleno de piojos. Todos esos días su mente se sume en un estado que si no es locura está muy cerca de ella. Escribe una larga carta a María, donde le expresa que no puede comprender que una mujer como ella sea capaz de decirles palabras de amor al marido y a él, al mismo tiempo que se acuesta con Hunter. Despacha

la carta certificada y sale del correo. Es interesante destacar que, al redactarla, Castel pone en evidencia una característica cerebrotónica que Sheldon advierte y señala cuando se refiere a los escritores que acusan este temperamento. Explica el autor de *Las variedades del temperamento* que, para la mente cerebrotónica educada, la palabra tiende a convertirse en una herramienta muy aguzada, que debe utilizarse con gran cautela y exactitud. Percibe este individuo en forma muy sutil los diversos matices de significación de las distintas voces y locuciones, de modo que, al escribir, vacila, piensa, corrige y coloca el término que le parece más adecuado después de mucho titubeo. Veamos, pues, cómo Castel nos pone en antecedentes de esta especial sensibilidad que acusa frente a las palabras:

«Me puse ropa seca y comencé a escribir una carta a María. Primero escribí que deseaba darle una explicación por mi fuga de la estancia (taché «fuga» y puse «ida»). Agregué que apreciaba mucho el interés que ella se había tomado por mí (taché «por mí» y puse «por mi persona»). Que comprendía que ella era muy bondadosa y estaba llena de sentimientos puros... Le dije que apreciaba en su justo valor el asunto de la salida de un barco o el asistir sin hablar a un crepúsculo en un parque, pero que, como ella podía imaginar (taché «imaginar» y puse «calcular»), no era suficiente para mantener o probar un amor: seguía sin comprender cómo era posible que una mujer como ella fuera capaz de decir palabras de amor a su marido y a mí, al mismo tiempo que se acostaba con Hunter (taché «Hunter» y puse «el señor Hunter»; la combinación de la palabra acostarse «con un repentino respeto formal por ese individuo me pareció muy eficaz)...» [129 y 130].

Una vez que ha salido del correo, Castel se autoanaliza y concluye que con esos procedimientos no logrará nada bueno. Lo único que ocurrirá es que María, herida despiadadamente por sus palabras, se alejará de él, es decir, pasará justamente lo que por nada del mundo quiere que suceda.

Dominado por este temor, regresa al correo y mantiene una airada disputa con la empleada, pues le exige que le devuelva la misiva. Como no lo consigue, piensa que «podría incendiar de alguna manera el cesto de las cartas». Pero sabe que eso complicará las cosas y no lo hace. Se queda esperando a la empleada para insultarla cuando salga. Está allí durante una hora y luego decide marcharse, pues se convence de que la carta está muy bien y que conviene que llegue a manos de María. Mientras camina, la tristeza, el arrepentimiento y el

odio hacen presa de su espíritu. Triunfa el segundo y decide telefonear a María para pedirle disculpas por la nota que recibirá. Pero en vez de hacerlo, concluye por decirle cosas aún peores que las de la carta. La amenaza con matarse. Esto último conmueve a María, quien le promete regresar al día siguiente. Pese a esto, no se tranquiliza. Se marcha a un bar, bebe, elige a la mujer que le parece más depravada y pelea con unos marineros. Se marcha a su taller con la prostituta. Allí sorprende en ésta una expresión que le recuerda a María y obtiene del hecho una conclusión silogística:

«María y la prostituta han tenido una expresión semejante; la prostituta simulaba placer; María, pues, simulaba placer; María es una prostituta» [141].

Convencido de que en las cosas de la vida no hay que dejarse embaucar por caras ni por muestras de cariño, sino que es necesario obrar según lo que se concluya mediante la lógica, busca como última prueba de sus suposiciones la opinión ajena. Va donde un amigo de Hunter, «un individuo despreciable», y, a boca de jarro, le pregunta:

«¿Cuánto hace que María Iribarne es amante de Hunter?»

«De eso no sé nada», responde éste.

Cuando cree que ya es hora de que María esté en Buenos Aires la llama por teléfono. Acuerdan juntarse donde siempre. Castel acude y reflexiona sobre lo que va a hacer. No puede resignarse a perder a su amada:

«Por un segundo, el espanto de destruir el resto que quedaba de nuestro amor y de quedarme definitivamente solo me hizo vacilar... A medida que avanzaba en estas reflexiones, más iba haciéndome a la idea de aceptar su amor así, sin condiciones y más me iba aterrorizando la idea de quedarme sin nada, absolutamente nada» [146].

El más terrible problema de Castel es la soledad y, ante el temor de volver a afrontarla, decide aceptar a María tal como es. Lo invade una nueva alegría ante esta resolución, pero la muchacha «le falla una vez más» y no viene a la cita. Castel llama por teléfono y de su casa le dicen que se ha marchado nuevamente a la estancia.

Acometido por violenta ira, regresa al taller y, con un cuchillo, hace pedazos sus cuadros uno por uno, ensañándose especialmente con aquel por cuyo intermedio conoció a María. En seguida va donde un conocido y le pide el automóvil, en el que se marcha a la estancia a ciento treinta kilómetros por hora, decidido, por fin, «a hacer algo concreto».

A las diez y cuarto de la noche llega a su destino y se agazapa en el parque, donde permanece durante horas. De pronto ve a María que baja del brazo de Hunter por la escalinata. Ambos caminan y conversan. Pero no pueden pasear mucho, porque comienzan a caer gotas de lluvia. Entran en la casa y Castel continúa espiando. Se enciende la luz en el dormitorio de Hunter, pero no en el de la joven. Castel siente que el mundo entero se derrumba:

«Sentí como si el último barco que podía rescatarme de mi isla desierta pasara a lo lejos sin advertir mis señales de desamparo» [156].

Castel permanece aún un rato más entre los árboles y la lluvia, hasta que decide trepar al segundo piso por la reja de una ventana. Sube y llega hasta el dormitorio de su amante, donde está acostada, y lo mira con tristeza, inquiriéndole:

«¿Qué vas a hacer, Juan Pablo?»
«Tengo que matarte, María. Me has dejado solo» [156 y 157].

Sin esperar un movimiento ni una respuesta de ella, llorando, le clava el cuchillo en el pecho y en el vientre, muchas veces.

Sale nuevamente a la terraza, sube al auto y regresa a Buenos Aires. Desde un café le telefonea a Allende, diciéndole que estará en su casa de inmediato, pues tiene que hablarle. Cuando se encuentra frente al ciego, le grita:

«¡Vengo de la estancia! ¡María era la amante de Hunter!»

Allende, con odio, grita a su vez:

«¡Imbécil!».

Exasperado por su incredulidad, Castel le dice:

«¡Usted es el imbécil! ¡María era también mi amante y la amante de muchos otros!... ¡Sí!... ¡Yo lo engañaba a usted y ella nos engañaba a todos! ¡Pero ahora ya no podrá engañar a nadie! ¿Comprende? ¡A nadie! ¡A nadie!» [158].

A las seis de la mañana se entrega en una comisaría.

Nos hemos dado el trabajo de mostrar íntegro el conflicto amoroso de Castel, aun anotando detalles que no interesan mayormente para explicar su neurosis, debido a que nuestro afán es dar una visión lo más exhaustiva posible de su personalidad, con el fin de facilitar la clasificación tipológica que haremos de él y que ya hemos adelantado.

Desgraciadamente para nuestra investigación, Juan Pablo Castel no hace ni siquiera la más mínima alusión a su físico. Nos da la im-

presión de que este aspecto para él no cuenta, ya que ni siquiera tratándose de su amada nos proporciona tales datos. Creemos que el amor es, en un principio, una atracción de orden material, que luego cede paso a otros valores. Sin embargo, María parece no haber causado ni la más mínima impresión con su rostro y su cuerpo a nuestro personaje, quien sólo nos indica que ella tenía pelo castaño. No sabemos nada acerca de la estatura de la muchacha, de su grosor, del color de su piel, ojos, labios, etc. Ya hemos señalado que Castel se sintió profundamente conmocionado ante ella porque intuyó que era un ser igual a él en su soledad y manera de sentir. De su propio físico, pues, tampoco nos dice nada, pero sus particularidades psicológicas y nuestra experiencia con esta clase de individuos nos inclinan a imaginarlo de estatura regular, delgado, de aspecto huidizo y frágil, de hombros estrechos y un tanto encorvados hacia adelante, de piel fina y oscura, seca y pálida, de cabello abundante, pero delgado. Sus labios nos los representamos estrechos y tensos; sus manos, largas, huesudas y ocultas en los bolsillos al caminar, desplazándose como con apuro o nerviosidad. Su piel la creemos extremadamente sensible a las picaduras (recuérdese que cuando relata su salida de la cárcel destaca especialmente que se rascaba debido a los piojos que cogió en el inmundo recinto).

Al pensar en él recordamos a esos individuos ectomorfos cuyo cuerpo está siempre alerto y que manifiestan, con movimientos rápidos y prontos, cualquier reacción ante un estímulo. No podemos pensar en un Castel reposado. Creemos que su caos mental se evidencia en la imposibilidad de mantenerse quieto. Sus ojillos, como los de una laucha sorprendida, junto al queso, escrutan los ademanes, las miradas y las intenciones ajenas, en las que siempre imaginan percibir un afán oculto. Cree saber distinguir una mirada normal de otra que no lo es. Se revela este sentir cuando anota:

«... Respondió, mirándome con esos ojos penetrantes que los freudianos creen obligatorios en su profesión, y como si también se preguntará: ¿Qué otra chifladura le está empezando a este tipo?» [22].

Está seguro de tener un instinto poderoso para captar cuándo un ser humano se está preocupando de él con torcidas intenciones:

«Me ha sucedido muchas veces —dice— darme vuelta de pronto con la sensación de que me espiaban, no encontrar a nadie y sin embargo sentir que la soledad que me rodeaba era reciente y que algo fugaz había desaparecido» [72].

Ante personas a quienes su intuición ha catalogado como nefastas a primera vista, cree que debe mantenerse al acecho. Se maldice cuando se descuida, como le ocurre en la estancia de Hunter, cuando conversa con éste y Mimí:

«... Me di bruscamente vuelta, en dirección a Hunter, *para controlarlo.* Es un método que da excelentes resultados con individuos de este género...» [102].

Y un segundo después:

«Me maldije mentalmente por distraerme: con esa gente era necesario estar en constante guardia» [102].

Desconfía tanto de la sinceridad ajena, que nos parece ver la expresión de burla con que contempla a quien se atreve a decirle algo positivo acerca de él o sus cuadros. Porque está seguro de que nadie —excepto María— entiende sus telas. Todos las elogian por un estúpido afán de adulación que nada tiene que ver con lo que realmente sienten. Cuando se detiene a relatar una visita que hizo a un coctel de la Sociedad Psicoanalítica, anota que un médico le elogió los cuadros de tal manera que él comprendió «que los detestaba». Al recordar la conversación que sostuvo con Mimí y Hunter en la estancia relata:

«Después agregó una serie de idioteces a manera de elogio, repitiendo esas pavadas que los críticos escribían sobre mí cada vez que había una exposición: "Sólido", etc.» [103].

En general no alienta ninguna conversación en que alguien intente elogiarlo. Un individuo que posee estas características estamos seguros de que da la impresión a los otros de que algo le duele, que está pronto a llorar o... que su lugar no es precisamente la calle, sino un sanatorio. Es posible que haga visajes, que trague saliva, muy a menudo, o que no pueda mantenerse más de un minuto en una misma posición. Nos parece que distrae o trata de aliviar su tensión psíquica llevándose las manos a la boca, alisándose el pelo o estrujando nerviosamente un pañuelo.

Como ya hemos adelantado, Castel pertenece a los esquizotímicos de Kretschmer y a los cerebrotónicos de Sheldon. Sus rasgos temperamentales, sí, aparecen tan exagerados que perfectamente bien puede ser incluido en el grupo de los esquizoides de que habla el autor de «Constitución y carácter» y en el de los cerebrotónicos de Sheldon. Tal es la exageración, que en algunos aspectos (que cree-

mos se han hecho evidentes en las páginas anteriores) sobrepasa el límite de lo normal y cae de lleno en la esquizofrenia, y a veces en la paranoia. Trataremos, en todo caso, de fundamentar cada una de nuestras afirmaciones.

En nuestro personaje, como en todo esquizotímico de estructura corporal leptosómica, hay una superficie y un fondo, una apariencia y una realidad. Pero con él no ocurre lo que con don Luis de Vargas, el protagonista de «Pepita Jiménez», en quien se daba una realidad que no conocía. Si tanto él como los otros estaban equivocados frente a su verdadero fondo, con Castel el problema no es idéntico, pues en su afán introspectivo (característico también del esquizotímico) ha desmenuzado su personalidad hasta el punto de conocerse íntegramente, sin equivocaciones, sin modestia y sin recurrir, como otros individuos de personalidad perturbada, a la racionalización o a la proyección en el autoanálisis. El primer defecto que se atribuye es la vanidad, pero no se cree por esto un ser despreciable, ya que este pecado es común a todos los seres humanos:

«Supongan... que publico esta historia por vanidad. Al fin de cuentas estoy hecho de carne, huesos, pelo y uñas como cualquier otro hombre y me parecería muy injusto que exigiesen de mí... cualidades especiales; uno se cree a veces un superhombre, hasta que advierte que también es mezquino, sucio y pérfido. De la vanidad no digo nada: creo que nadie está desprovisto de este notable motor del progreso humano. Me hacen reír esos señores que salen con la modestia de Einstein o gente por el estilo; respuesta: es fácil ser modesto cuando se es célebre; quiero decir, "parecer" modesto. Aun cuando se imagina que no existe en absoluto, se la descubre de pronto en su forma más sutil: la vanidad de la modestia. ¡Cuántas veces tropezamos con esa clase de individuos!... La vanidad se encuentra en los lugares más inesperados: al lado de la bondad, de la abnegación, de la generosidad...» [13 y 14].

Es capaz de comprender que su costumbre de justificar todo cuanto hace, dice o piensa se convierte, incluso, en una manía, de la que continuamente se está disculpando («Me he apartado de mi camino. Pero es por mi maldita costumbre de querer justificar cada uno de mis actos»). Esta manía suya, con la que se mezcla constantemente su poderosa e indominable capacidad de asociación mental, lo lleva a salirse del tema constantemente. Con ello se pierde en el laberinto de sus digresiones y confunde al lector. Así, por ejemplo, comienza su relato contándonos cómo vio por primera vez a María en una ex-

posición de sus propios cuadros. Al mencionar la palabra «críticos» en la narración, aprovecha la oportunidad para decirnos todo lo que piensa de ellos:

«Es una plaga que nunca pude entender. Si yo fuera un gran cirujano, y un señor que jamás ha manejado un bisturí, ni es médico ni ha entablillado la pata de un gato, viniera a explicarme los errores de mi operación, ¿qué se pensaría? Lo mismo pasa con la pintura. Lo singular es que la gente no advierte que es lo mismo, y aunque se ría de las pretensiones del crítico, escucha con un increíble respeto a esos charlatanes. Se podría escuchar con cierto respeto los juicios de un crítico que alguna vez haya pintado, aunque más no fuera que telas mediocres. Pero aun en este caso sería absurdo, pues ¿cómo puede encontrarse razonable que un pintor mediocre dé consejos a uno bueno?» [24 y 25].

Luego prosigue anotando lo que imaginó con respecto a un próximo encuentro con la muchacha y analiza todas las posibilidades que tenía de volver a verla. En primer término debe descartar la idea de encontrarla en un salón de pintura, porque, nos dice, «yo nunca iba a salones de pintura». Se siente obligado a contarnos el porqué de su ausencia de dichos lugares. Pero teme —siempre está temiendo nuestras malas interpretaciones— que no valga la pena explicarlo. Sin embargo, lo hace: no desea que crean, si no da una disculpa, «que es una mera manía, cuando en realidad obedece a razones profundas» [20]. Pues bien, no va a salones de pintura porque odia a la gente reunida:

«Detesto los grupos, las cofradías, los gremios y en general esos conjuntos de bichos que se reúnen por razones de profesión, de gusto o de manía semejante» [20].

De inmediato se detiene a justificar esta actitud:

«Esos conglomerados tienen una cantidad de atributos grotescos: la repetición del tipo, la jerga, la vanidad de creerse superiores al resto de los hombres» [20].

Al referirse a la «repetición del tipo» aprovecha para darnos a conocer su molestia por todo lo que sea repetición y nos relata una experiencia amorosa que cae en lo patológico: huyó de una mujer porque, al conocer a la hermana, comprobó que los rasgos de la otra aparecían «repetidos» en ella, pero caricaturizados.

La remembranza de este suceso lo obliga a referirse de inmediato a las «deformaciones de familia», y ellas le recuerdan a los pintores

que imitan a otros, que tratan de «repetirlos». Sin embargo, no olvida que está hablando de los grupos humanos y que él mismo, en segundo término, mencionó como desagradable en ellos su «jerga». Este término lo asocia de inmediato con el psicoanálisis, el comunismo, el fascismo y el periodismo, todos los cuales le son «repugnantes». Y aprovecha, naturalmente, para relatar una experiencia que fundamente su aversión por esta clase de gente. Al contárnosla, aparece la palabra «lenguaje» y no desperdicia la oportunidad de demostrarnos su pudor: le molesta el lenguaje obsceno, tanto que una vez sintió deseos de huir de una fiesta de psicoanalistas porque una dama, con un desparpajo que él consideró inadmisible, dijo a un colega:

—«En ese sueño domina el símbolo fálico.»

En este disgusto, que revela ante cualquier tipo de lenguaje en que se mencionan los órganos sexuales, se nos antoja ver una manifestación de la claustrofilia (entiéndase el término en sentido figurado) de los cerebrotónicos, quienes acusan molestia por todo lo que sea exposición demasiado abierta del alma o del cuerpo. No les agrada dormir ni nadar desnudos: menos les agradará, entonces, que se mencionen en voz alta o con descaro los órganos de la reproducción.

Cabe hacer notar que todo esto, y mucho más que pasamos por alto, lo dice Castel debido a que trata de explicar por qué era imposible que reencontrara a María en un salón de pintura.

Así es todo su relato, y además de su incapacidad para concentrarse en lo que cuenta y para dejar de lado lo que no interesa, evidencia desde el primer párrafo un apasionamiento terrible, apasionamiento que se revela, especialmente, en el tipo de adjetivos que emplea. Para él el presente es «horrible» y el mundo también (y esto es tan seguro, que no se da la molestia de dar razones); el dialecto de los críticos es «insoportable»; los pintores que imitan a un gran maestro son «malhadados» e «infelices»; el psicoanálisis, el comunismo, el fascismo y el periodismo le resultan «repugnantes»; los críticos de arte, todos, son «cretinos»; la humanidad entera, «detestable», etc. Asimismo, sustantiva adjetivos similares, de significación demoledora y despreciativa, para referirse a los otros seres humanos. Comúnmente, la gente para él es lo peor que se ha creado. Los grupos de hombres son «conjuntos de bichos»; los críticos «una plaga que nunca pude entender»; el primo de María, a quien ve por primera vez, «un abúlico y un hipócrita», etc.

La molestia que le causan las otras personas es producida, a veces, por un detalle físico que él agiganta y siente venírsele encima;

«Comenzaba a irritarme un lunar con pelos negros que esa mujer tenía en la mejilla», dice, cuando relata su infructuosa vuelta al correo en demanda de devolución de una carta insultante que acaba de certificar.

Castel conoce estos y otros defectos suyos, incluso su afán por los detalles («Me emocionan los detalles»; «Me fijo mucho en los detalles»); su ambivalencia afectiva que linda en la esquizofrenia; su nerviosidad; su propensión a la cólera; su honradez para arrepentirse y confesar sus culpas. Conoce, y de sobra, su crueldad en el amor, su desconfianza, su sociofobia y su demofobia. Lo único malo es que parece no percibir que su personalidad sufre un trastorno que tal vez un médico podría aliviar...

Castel es, pues, un individuo para quien su propia psiquis no encierra misterios. Pero sí para todos los demás, incluso para María, que, siendo tal vez la única persona que ha logrado conocerlo un poco, no percibe hasta qué punto se encuentra junto a un hombre peligroso. Seguramente, los que lo rodean piensan que es un individuo convencido de su propio valer, que se aparta de todos por considerarlos inferiores. Es probable que nadie capte que se encuentra frente a un ser angustiado y consumido por la hostilidad ajena y por un complejo de inferioridad.

La esquizotimia y la cerebrotonía castelianas se nos revelan, además, en su insociabilidad, en su hermetismo y en su reserva. Como muchos esquizotímicos que huyen de la sociedad, ha buscado un medio para contrarrestar la soledad practicando un arte: la pintura. En ella ha triunfado, pero no le concede importancia a su éxito, pues piensa que quienes critican su obra ni siquiera la entienden.

Su intelecto permanece en constante ebullición. Nos impresiona cómo un hombre que ha pensado mucho y que para todo tiene ya una respuesta elaborada y fundamentada. Posee gran capacidad de abstracción y tiende al pensar lógico, aunque su lógica adolezca de caracteres demasiado personales. Su modo particular de razonar, distinto al normal, hace que las conclusiones que extrae sean también diferentes a las que sacaría de ellos un individuo corriente («la experiencia me ha demostrado —dice— que lo que a mí me parece claro y evidente, casi nunca lo es para el resto de mis semejantes»), razón por la cual consideramos este rasgo suyo como propio de los paranoicos, lo mismo que su desconfianza y su extrema sensibilidad hacia los que considera desdenes. Pese a que tiene la tendencia a estar continuamente razonando (en forma silogística, como ya pudimos notar), no puede hacerlo con comodidad cuando hay alguien cer-

ca. La presencia ajena le molesta porque le impide pensar con tranquilidad.

«Al no poder darme cuenta de la raíz de esta tristeza, me ponía malhumorado, nervioso; por más que trataba de calmarme prometiéndome examinar el fenómeno cuando estuviese solo» [108].

Esta intensa vida psíquica de Castel, probablemente, se agudiza debido a su falta de relaciones con el mundo exterior. Esto lo conduce también a fantasear y a vivir sucesos en la imaginación. Lo último se le produce especialmente en sus noches de insomnio, en las que, «teóricamente», se muestra mucho más decidido que en el día frente a los hechos concretos. Esta costumbre de fantasear y vivir sucesos en la imaginación lo introduce en los peligrosos senderos de la mitomanía: se forja ideas de las que nadie puede sacarlo, salvo un posterior razonamiento.

Como narrador de sus desventuras, Castel no se revela como un perfecto esquizotímico, ya que se caracteriza por la extremada prolijidad y detallismo, rasgos propios del ciclotímico. Su prolijidad, sin embargo, la interpretamos como una condición esquizofrénica, ya que los esquizofrénicos poseen una excelente memoria, pero carente de capacidad selectiva. Así, por ejemplo, cuando evoca su llegada a la estancia de Hunter y sus conversaciones con éste y Mimí, recuerda una pregunta que le hizo ella y la consigna en el relato, pero se autocorrige:

«No, ahora recuerdo, eso me lo preguntó después que bajamos» [103].

Como vemos, el hecho carece por completo de interés, pero el prolijo Castel, que lo recuerda, no puede dejar de decírnoslo y, no sólo eso: no quiere que haya ningún error o falta a la verdad absoluta en su confesión.

Rasgos esquizofrénicos son también su facilidad para las asociaciones que lo alejan del tema inicial; su actitud de distanciamiento del mundo; su autismo; el delirio de persecución y el de significación que evidencia cuando da interpretaciones subjetivas y erradas a los hechos que ocurren en torno suyo; las continuas sensaciones de horror y desesperación; su sentimiento de encontrarse solo en el mundo y las alucinaciones que tiene cuando está seguro de que María acaba de sonreír (lo que es falso).

Los rasgos del cerebrotónico que Kretschmer señala para el esquizotímico, y también los que Sheldon agrega, se dan en nuestro personaje. La sobrerrespuesta fisiológica la observamos en la reac-

ción de su piel a la picada de los piojos de la cárcel. Todas sus reacciones, por otra parte, son más que rápidas, tanto en los movimientos como en la respuesta oral y en el pensamiento. Su disgusto ante la espera es notorio y lo manifiesta poniéndose nervioso o montando en cólera, cólera que demuestra ante la persona esperada, inclusive.

El afán introspectivo de Castel es permanente, enfermizo: cae en la manía. Su inseguridad también tiene iguales características, ya que la desconfianza es una constante en su personalidad. Como a todo cerebrotónico, le falta autodominio. Sus emociones hacen presa de él y lo trastornan por completo, en especial cuando desea impresionar favorablemente. Recordemos que cuando está a punto de entrar en relaciones amistosas con María, frases y más frases que había elaborado semanas antes forman un tumultuoso rompecabezas en movimiento y no atina más que a decir sandeces.

Cuando asiste (porque un conocido prácticamente se lo impone) a un coctel de la Sociedad Psicoanalítica, se siente desesperado ante el ambiente espeso de gente reunida (demofobia), a la que juzga grotesca. El lenguaje que emplean los asistentes, que le parece sucio, le molesta hasta el punto de producirle desazón física. Pretende buscar refugio, arrinconarse, pero todos los sitios están atestados y no tiene más remedio que huir.

Sus relaciones, en general, no pueden preverse, puesto que pasa sin transición de uno a otro estado anímico totalmente opuesto y desconcertante.

Sus problemas psíquicos le impiden conciliar el sueño. Como vive torturado por dificultades reales o imaginarias, duerme muy poco. Pretende narcotizar su desesperación con alcohol, pero éste lo abate y lo deprime aún más, ya que la inquietud anterior se le transforma en una angustia intolerable.

Un solo rasgo somatotónico hemos advertido en nuestro personaje, y es éste la facilidad (propia de la característica insensibilidad psicológica del mesomorfo) para racionalizar el acto de matar, que no le despierta escrúpulo de conciencia alguno. Con una frialdad abismante nos dice:

«Hasta cierto punto los criminales son gente más limpia que otros humanos, más inofensiva; esta afirmación no la hago porque yo mismo haya matado a un ser humano: es una honesta y profunda convicción. ¿Un individuo es pernicioso? Pues se lo liquida y se acabó. Eso es lo que yo llamo una *buena acción*. Piensen cuánto peor es para la sociedad que ese individuo siga destilando su veneno y que en vez de eliminarlo se quiera contrarrestar su acción recurriendo a

anónimos, maledicencia y otras bajezas semejantes. En lo que a mí se refiere, debo confesar que ahora lamento no haber aprovechado mejor el tiempo de mi libertad liquidando a seis o siete tipos que conozco» [12].

Castel no posee esa «orientación hacia los períodos avanzados de la vida» de que habla Sheldon, ya que está convencido —como buen neurótico— de ser un obstáculo en su propia vida, de que no podrá jamás alcanzar la felicidad. La infancia y la juventud han sido para él edades penosas; pero su edad adulta también. Para él no hay remedio. Mil veces ha deseado suicidarse, y, pese a que el suicidio, después de su crimen, es una necesidad y una liberación, sigue viviendo. Continúa en su túnel, pero solo... Ha visto que ese túnel que era para él su vida solitaria, oscura y sin perspectivas, no pudo acercarse al otro túnel, al de María, que los pasadizos no lograron comunicarse y que deberá continuar irremediablemente solo, pero ahora encerrado en los herméticos muros de ese infierno que es la cárcel.

MYRIAM BUSTOS ARRATIA y RAUL J. TORRES MARTINEZ

Apartado 440 San Pedro
San José
COSTA RICA

BIBLIOGRAFIA

Ahumada, Oscar: *Psicología fundamental*, Santiago de Chile, Departamento de Publicaciones del Liceo Experimental «Manuel de Salas», 1959.

Freud, Sigmund: «La interpretación de los sueños», tomos VI y VII de las *Obras completas*. Traducción directa del alemán por Luis López-Ballesteros y de Torres, Madrid, Biblioteca Nueva, 1923.

Horney, Karen: *La personalidad neurótica de nuestro tiempo*, Buenos Aires, Biblioteca de Psicología Profunda, Editorial Paidós, 1951.

Kretschmer, Ernesto: *Constitución y carácter*, España, Editorial Labor, Sociedad Anónima, 1947.

Sábato, Ernesto: *El túnel*, Buenos Aires, Emecé Editores, S. A., 1951.

Sheldon, William y S. S. Stevens: *Las variedades del temperamento*. Psicología de las diferencias constitucionales, Biblioteca de Caracterología y Tipología, Buenos Aires, Editorial Paidós, 1955.

DIOS Y «EL TUNEL»

«Me imagino a Elohim más bien frío que sentimental».

LAUTREAMONT

Existe una secreta conciencia literaria en Ernesto Sábato que clama orden y armonía en *El túnel* (1). El encuadramiento y la lógica de los acontecimientos establecidos en el texto mientras se desenvuelve la atormentada existencia del pintor Juan Pablo Castel —acontecimientos muchas veces provocados por la vida «maldita» del mismo Castel— resultan quedar incorporados diacrónica y sincrónicamente en la lectura por un particular sentido «providencialista» que la existencia y la imaginación de Juan Pablo Castel posee (2), pues todo suceso expresado en el texto en relación con María Iribarne, su ciego esposo Allende o con el primo Hunter es anticipado y asumido por el pintor de una forma irreparable y concreta propia de un orden humano, ético, filosófico o teológico causal inevitable. Este «providencialismo» constantemente confirmado por hechos y acciones expresadas en las circunstancias que vive Juan Pablo Castel —que evidentemente, en último término, no lo conducen a un correcto fin— es una singular característica de su vida y, en cuanto existencia atormentada, posee un profundo carácter ambivalente por sus temores, intuiciones, angustias y desesperanzas que terminan por llevarlo a la locura (¿a la locura?) y al asesinato.

Si el inicio del drama de Castel se origina cuando descubre a María Iribarne observando profundamente en un ángulo de su pintura titulada «Maternidad» una «escena pequeña y remota: una playa solitaria y una mujer que miraba el mar» [65] y concluye con el terrible: «tengo que matarte, María. Me has dejado solo» [163], podemos apreciar que la unidad de su existencia está constituida por sentimientos, anhelos, sueños, razones y deseos irreparablemente inconclusos en lo *mundano,* abriéndose personalmente Castel a experiencias, como la arquetípica relación con María, que se agotan en esa mundanidad. La trans-

(1) Sábato, Ernesto: *El túnel,* Ediciones Cátedra 5, edición a cargo de Angel Leiva, Madrid, 1980. Las páginas aparecidas en el texto se refieren a esta edición.

(2) Véase el interesante estudio acerca de cómo opera la realidad del tiempo en Castel, en García Gómez, Jorge: «La estructura imaginativa de Juan Pablo Castel», *Revista Hispánica Moderna,* julio-octubre 1967, núms. 3-4, pp. 236 y ss.

gresión de Castel, expresada con el crimen de María, al relativo estado de libertad establecido entre las figuras de María Iribarne, su ciego esposo Allende y el primo Hunter —transgresión que con perfecta razón hiere y exaspera al ciego gritando a Castel muchas veces «insensato» después que éste confiesa la muerte de la mujer [164]— es la respuesta más cruda a la desesperación presente en la indigencia y la finitud humana, pues el pintor con tal acto termina por manifestar una violación a ese «provindencialismo», indicando, además, una ruptura en su intrahistórica unidad personal, nunca completamente íntegra en su conciencia.

El formal agnosticismo de Juan Pablo Castel, sospechosamente aproximado a un particular ateísmo —postura extensiva a todo el talante de la novela— en determinadas partes resulta desvirtuarse y, en otras, robustecerse. La idea de Dios que late en la posible conciencia creyente del protagonista es una concepción teísta que en alguna medida permanece en estrecha conexión con el comportamiento moral del individuo, pues vagamente comprende Castel que en realidad *es en* la conducta ética y *por la* identificación y solidaridad que opera entre los hombres donde se juega y se puede manifestar la esperanza y la convicción de lo trascendente en lo humano, lamentando personalmente el pintor esta decisiva y fundamental carencia, en una actitud profundamente nihilista, por haber matado al único ser posible que podría haber otorgado identificación y sentido a su existencia. Aunque el sufrimiento, la incomunicación y el fracaso de los hombres desacreditan la «gloriosa» presencia de Dios en la historia, posiblemente existe implícitamente en Castel una representación y un sentimiento dostoievskiano de la religiosidad: aquella que coexiste con el dolor humano, sobre todo puesta de relieve en esa tormentosa comunicación con María al lado del acantilado donde extáticamente dice que oyó «fragmentos» y expresiones afines y relativas a Dios [138]. El singular carácter de «eterno retorno» nietzscheano que posee ese instante crucial al sentir y pensar Juan Pablo «que ese momento mágico no se volvería a repetir *nunca»* [138] (subrayado en el original); también pone de manifiesto el sentido místico y cosmológico de la temporalidad que vive este personaje. Si el orden matemático y ajedrecístico de la «providencialidad» de las circunstancias, del tiempo y del espacio que vive Castel es levemente roto cuando dice repetidas veces: «¿qué abominable comedia es ésta?» después de conocer abruptamente al marido de María [94-95], jamás este suceso desvirtúa el último sentido que cohesiona su torturante vida, pues sus posteriores raciocinios fríos, penetrantes y sugerentes respecto al conocimiento y a la conducta a mantener con ella calzan perfectamente en un particular sistema donde todo está

incorporado y predispuesto por una fatal «presciencia». El azar, lo gratuito, la casualidad no tienen cabida en la inmóvil imagen teocéntrica que se desprende de la postura intelectual de Castel —«nunca hay casualidades» dice a María cuando él es identificado por ella mientras ambos esperan el ascensor [76]—, quizá porque precisamente considera que «hasta los cabellos de vuestra cabeza están todos contados» (Lucas, 12, 7) y pre-vistos por una uránica e inaccesible representación Creadora que nada puede hacer por el individuo que sufre en soledad entre los hombres (Cf. Cap. XXI).

Las mediaciones calculadamente cerebrales que establece nuestro protagonista para comprender en toda su magnitud la realidad que le envuelve quedan ocultamente próximas a esferas de sentido y comprensión que poseen una particular racionalidad religiosa, pues Juan Pablo Castel descubre que precisamente aquellos vínculos cognitivos que utiliza para situarse y comprender su espacio y su tiempo concretos quedan trascendidos y agotados cuando mutuamente, María y él, logran «algunos momentos de comunión» [108], instantes afectivos, emotivos y sentimentales del «verdadero amor» que desesperadamente buscaba y exigía el pintor Castel.

Si establecemos en nuestro tema una relación con la filosofía existencialista considerando que «el existente auténtico mira la muerte como un índice que afecta cada una de sus acciones y cada modalidad de su ser», si el propio existente «vive en la incesante anticipación de la muerte» (3), de alguna forma encontraríamos en la narración de la vida expuesta por Castel, una singular plasmación de este tipo de postura vivencial, fundada desde el momento en que está en extraños y profundos lazos con *la vida y la muerte* de María Iribarne, especialmente subrayada por el nietzscheano «amor fati» existente en la conversación con ella cuando él expresa que cree «que nada tiene sentido», pues dice que estamos «en un planeta minúsculo que corre hacia la nada desde millones de años» [87], reflexiones todas que posteriormente serán afines con su conciencia que siente y confiesa que su «destino era infinitamente más solitario que lo que había imaginado» [161], mientras espera «en un lugar del parque» a María para vigilarla y matarla [159].

La angustiante contradicción existente en Castel entre una posible apertura a un absoluto religioso promovida por *una fe* y el sometimiento inexorable a causas y efectos intramundanos carentes *de libertad,* nunca termina por ser resuelta en su propia vida, principalmente por haber dejado de existir, tal como él dice una vez dentro de «los muros de este infierno» que «cada día son más herméticos», el único «ser que

(3) A. de Waelhens: *La filosofía de Martín Heidegger*, CSIC, 2, Madrid, 1952, p. 153.

entendía mi pintura» [165] y que, probablemente por esto, le habría conducido a *creer*. La egolatría y los celos —la psicología— que inducen a Juan Pablo a asesinar a María constituyen una protesta y una renuncia al paranoico orden de cosas imperante en su entorno, pues así pretende romper definitivamente la enfermiza amenaza que suponen las co-relaciones de María con Allende y Hunter. Pero las *incertidumbres* que implican para la integridad de su conciencia en crisis el mantenimiento de esa situación, y que debería tener su solución gracias a una determinada *salvación* operada por él, no sólo no es buscada en un plano antropocéntrico por Castel a lo largo del texto, sino que existe *una perdición* de Juan Pablo que alcanza fronteras profundamente teológicas al expresar en su conciencia una inútil y estéril palabra orientada a Dios mientras se aproxima al momento de su crimen diciendo: «¡Dios mío, no tengo fuerzas para decir qué sensación de infinita soledad vació mi alma! Sentí como si el último barco que podía rescatarme de mi isla desierta pasara a lo lejos sin advertir mis señales de desamparo. Mi cuerpo se derrumbó lentamente, como si le hubiera llegado la hora de la vejez» [162].

Si las dimensiones como la contingencia, la desesperanza y la finitud terminan por hacerse «insoportables» para la naturaleza humana caracterizada y descrita en *El túnel*, pálidamente se reflejarían en el comportamiento y las reflexiones de Juan Pablo Castel un insondable anhelo de superarlas y no de vivirlas nunca en odio, desprecio y compasión (Cf., 164).

MARIO BOERO

Luis Cabrera, 86-88, 1.º A
MADRID-2

UN SOLO TUNEL OSCURO Y SOLITARIO

El túnel, de Ernesto Sábato. El epígrafe: «... en todo caso, había un sólo túnel oscuro y solitario: el mío». Y: «Bastará decir que soy Juan Pablo Castel, el pintor que mató a María Iribarne...»

Si el amor existe sólo «en la distancia más desnuda», si «el amor es dar lo que no se tiene», si «allí donde ello era, allí como sujeto debo advenir». No es necesario, claro, decir que lo que está entrecomillado es de Lacán, quizá un chamán, quizá una loca en su delirio, quizá un científico que pensó que la salud es un imposible o que la salud es aquello que nos imponemos, penosamente, desde afuera. En este aspecto, dando un salto en el vacío, se opone a Freud, quien quiso creer en la salud.

Todo *El túnel* es un camino oscuro y un pretexto, una representación que concluye en su mismo comienzo: el encuentro y consiguiente destrucción de un otro.

Juan Pablo se inventa un otro en María, que contempla interesada, angustiada, la mujer frente al mar, en la tela. La contempla y se condena. Y Juan Pablo destruirá la tela, al otro que es el mismo.

(«El otro es una mascarada —la mascarada femenina, o el alarde masculino; el otro, únicamente el soporte de un desperdicio. Decididamente, no hay relación sexual...»— *Vidas y leyendas de Jacques Lacan,* de Catherine Clément.)

La historia de *El túnel* es la historia dramática, dramática por lo teatral, del peligro que significa no guardar las debidas distancias (Edipo tuvo que arrancarse los ojos).

Una historia que atormenta, que puede alargarse indefinidamente, pero el cuerpo se decide a hablar y habla. Coge un cuchillo de cocina que penetra sucesivamente en el cuerpo de María y el asunto queda resuelto para los interesados directos, para la policía, para el juez, para los periódicos, que titularán: «Crimen pasional» con la víctima correspondiente y el asesino correspondiente. Caso cerrado. Archivado.

Juan Pablo tampoco podrá entenderlo, la mata para no entender, al igual que el Pilatos de *Maestro y Margarita,* de Bulgakov. «En estos meses de encierro he intentado muchas veces razonar la última palabra del ciego, la palabra insensato. Un cansancio muy grande o quizá oscuro instinto, me lo impide reiteradamente.» El asesino se niega a saber la verdad. Su mismo crimen lo protege. El tampoco ahora puede ver. Ojos que no ven...

Pintó un cuadro, *Maternidad.* Sábato no se anda con rodeos. Su clave es accesible. «Pero arriba a la izquierda, a través de una ventanita, se veía una escena pequeña y remota: una playa solitaria y una mujer que miraba al mar. Era una mujer que miraba como esperando algo, quizá algún llamado apagado y distante. La escena sugería, en mi opinión, una soledad ansiosa y absoluta.»

Maternidad, la vida, y lo que ella incluye: la soledad, la muerte. Ansiosa, absoluta. Esa soledad es la de ella, pero no, es la de él. Sus manos, con precisión, se lo dicen en silencio, desde el inconsciente, bueno, desde el Ello. (¡Estas palabras suenan tan técnicas!)

En un descuido, todas las medidas de seguridad han sido burladas, violadas. Y es muy fuerte. Juan Pablo dice: «Existió una persona que podría entenderme. Pero fue, precisamente, la persona que maté.» Si el personaje diría eliminé al único testigo, eliminé a quien me delataba ante mí mismo, o eliminé a quien elegí sin poder elegir como culpable para eludir mi verdad, una verdad intolerable, Sábato, ya en la página 13, se hubiera visto obligado a modificar todo el texto siguiente. Por eso para Juan Pablo: «Existió una persona que podría entenderme.» Se podría hablar del espejo.

Tanta obsesión, «enfermiza», a veces pueril, burda, es un juego que elude una y otra vez el verdadero juego. Simula enloquecer en la relación con otro, para no enloquecer en sí mismo. Asesina para ocultar la angustia de su muerte, de su soledad absoluta. La transfiere Juan Pablo, miente descaradamente, y escribe un libro para consolidar esa mentira: «Todos saben que maté a María Iribarne Hunter. Pero nadie sabe cómo la conocí, qué relación hubo exactamente entre nosotros y cómo fui haciéndome a la idea de matarla. Trataré de relatar todo imparcialmente porque, aunque sufrí mucho por su culpa, no tengo la necia pretensión de ser perfecto.»

Juan Pablo y María, aparentemente, una historia de amor, en donde el amor —el posible, y es posible— está ausente. Desde la primera línea el autor nos ofrece el desenlace, el final, la verdad del drama en un solo acto, pero no es ése. Juan Pablo necesita perder el Paraíso para olvidar que ya lo había perdido. No quiere ni sospecharlo.

El no ama a María. El mata a María para consolarse, para decirse: tenía todo y lo destruí, sustituyendo el no podía asumir no tener nada, no podía asumir una soledad sin ninguna esperanza. No podía asumir ser el otro en el otro.

«Prométame que no se irá nunca más. La necesito, la necesito mucho», pero cuando ella le hable, frente al mar, él, que es tan obsesivo, no la escuchará. El, que analiza cada palabra desde diez perspectivas distintas. Rechaza su verdad, no le interesa. No la ama.

«No sé, tampoco podría responder a esa pregunta. Mejor podría decirle que usted siente como yo. Usted miraba aquella escena como la habría podido mirar yo en su lugar. No sé qué piensa y tampoco sé lo que pienso, pero sé que piensa como yo.» Lo que Juan Pablo no puede decir es que él descubrió el significado de la ventanita cuando ella la miró, y en lo sucesivo todo se reducirá a un mal entendido, a jugar imitando al pájaro que grita en un lugar para desorientar a los que desean comerse los huevos, que están ocultos en otro lugar. No hacía falta utilizar el recurso del asesinato, aunque es válido, tiene su efecto. Juan Pablo también podría haberse dedicado a estudiar apasionadamente el significado de la pintura del siglo XII.

Camus elogió *El túnel.* María, el árabe, la santidad de Teresa, o lo que sea. Vestidos sórdidos, vestidos violentos, vestidos blancos, vestidos prestigiosos, pero vestidos. Un pintor, un extranjero, da igual. Es lo mismo, es no poder esperar la muerte porque sí, apaciblemente, con ternura, solidariamente.

Otra vez Lacán: «... el religioso deja a Dios la carga de la causa, pero con ello corta su propio acceso a la verdad. Así, se ve arrastrado a remitir a Dios la causa de su deseo, lo cual es propiamente el objeto del sacrificio» *(La ciencia y la verdad,* página 357).

Juan Pablo no se transforma en otro. Se niega a delirar para vivir su propio deseo. Juan Pablo destruye a otro que ignora. Juan Pablo se protege, se cuida, invierte en María, la alimenta, como se alimenta al pavo para la Navidad. Mata y come. Y en la cárcel, sin que se haya descubierto la farsa, volverá a pintar y ya nunca más una ventanita. Se niega la libertad, respeta la ley.

La próxima vez los periódicos titularían: «Suicidio», el prestigioso pintor, preso de una fatiga profunda... Volvería a mentirse.

Así, el otro del deseo: uno inmerso en el propio deseo, no será. El delirio es una enfermedad (así es clasificada). La normalidad es la ley. El amor una palabra equivocada, negada. Una vez más.

Juan Pablo, francamente, jamás amó a María. Su marido ciego sí la amaba. Aunque el sacrificador puede sentir amor por el sacrificado. En todo caso, no con esa clase de amor que excluye el odio. Si es que el amor puede excluirlo.

«Pasé una noche agitada. No pude dibujar ni pintar, aunque intenté mucha veces empezar algo.»

HECTOR ANABITARTE RIVAS

Marina, 9, 1.o izquierda
San Sebastián

«EL TUNEL», UNIVERSO DE INCOMUNICACION

I

Toda la obra crítica sobre *El túnel*, de Sábato, admite, de forma unánime, que la novela representa un proceso de soledad e incomunicación (1). Sin embargo, las razones que justifican tal clasificación son extraordinariamente variadas. Para Marcelo Coddou, que ve en *El túnel* una novela existencialista, son «razones metafísicas» (2) las que motivan el fracaso del amor entre Juan Pablo Castel y María. Muy similar es la opinión de H. F. Giacoman, para el que la novela representa una «dramatización fenomenológica» (3) de la ontología de Jean Paul Sartre. Fred Petersen, por su parte, considera a Castel un neurótico que, víctima de una «profunda enfermedad emocional (...) se impulsa a sí mismo a través de su túnel patológico de protección y aislamiento» (4). Mientras la interpretación de Petersen se apoya en la psicología de Freud, R. J. Callan intenta «a Jungian interpretation» (5): «In Jungian terms, this isolation results from consciousness having become unrelated to the unconsciousness, due to the collapse of the archetypical canon in our culture» (6).

María Angélica Correa no niega la dimensión psicológica de la novela, pero prefiere definir a Castel como «un hombre poseído por el demonio de lo absoluto» (7), caracterizándole con las siguientes

(1) Cfr. Neyra, Joaquín: *Ernesto Sábato*, Ediciones Culturales Argentinas, Buenos Aires, 1973, p. 74: «El túnel es el drama de la soledad, de la incomunicación...»

(2) Coddou, Marcelo: «La estructura y la problemática existencial de "El túnel", de Ernesto Sábato», en Giacoman, Helmy F. (ed.), *Los personajes de Sábato*, Emecé, Buenos Aires, 1972, p. 74.

(3) Giacoman, Helmy F.: «La correlación "sujeto-objeto" en la ontología de Jean Paul Sartre y la dramatización fenomenológica en la novela "El túnel", de E. Sábato», en Giacoman, H. F., *op. cit.*, pp. 149-167.

(4) Petersen, Fred: «"El túnel", de Sábato: más Freud que Sartre», en Giacoman, H. F., *op. cit.*, pp. 104-105.

(5) Callan, Richard J.: «Sábato's Fiction: a Jungian Interpretation», en *Bulletin of Hispanic Studies* 51 (1974), pp. 48-59.

(6) *Ibíd.*, p. 52.

(7) Correa, M. A.: *Genio y figura de Ernesto Sábato*, Editorial Universitaria de Buenos Aires, Buenos Aires, 1973, p. 94.

palabras: «Se niega a relativizarse, a contentarse con menos de todo, a bajar al nivel de Hunter o de Allende, resignados y blandos gozadores de momentos agradables» (8). Para otros autores como, por ejemplo, Th. C. Meehan la tragedia de Juan Pablo Castel radica en «sus vanos esfuerzos por explicar la vida, más que de participar de ella (...) *El túnel* representa la deshumanización del hombre moderno por su excesiva fe en la razón y sus consecuencias naturales: la ciencia y la tecnología» (9). Luis Wainerman, que en su original y brillante ensayo se centra en el «misterio de los ciegos», califica a Castel de «razonador ciego que se mueve en una serie interminable de variantes» (10).

La racionalidad de Castel, desmesurada hasta rayar en el absurdo, parece ser, de hecho, la clave de su soledad e incomunicación. ¿Cómo funciona esta mente? ¿Qué consecuencias acarreará para el mismo Castel el intento febril de aprehender la realidad por medio de un análisis meticuloso?

II

Junto con la problemática de la ceguera, la dialéctica de la razón y el sentimiento, lo consciente y lo inconsciente, forman un hilo conductor por toda la obra de Sábato. Una de sus más recientes entrevistas deja patente que estas cuestiones no han perdido aún su actualidad para el ensayista y novelista argentino: «Los tiempos modernos, cuyo fin sangriento estamos viviendo y sufriendo, se edificaron sobre el culto de la razón, de la ciencia, de la técnica, con olvido y hasta con menosprecio de los atributos irracionales del hombre. Se practicó una bárbara escisión entre el pensamiento mágico y el pensamiento lógico, se sobrevaloró este hasta la idolatría y se tiró por la borda, con absoluto desprecio, al pensamiento mágico» (11). Aunque la novela apareció en 1948, *El túnel* se puede seguir interpretando como la expresión literaria de esta tesis de Sábato.

Ya el primer capítulo de la novela proporciona al lector una idea bastante exacta de cómo funciona el pensamiento de Juan Pablo Cas-

---

(8) *Ibid.*

(9) Meehan, Thomas C.: «Metafísica sexual de Ernesto Sábato: Tema y forma en "El túnel"», en Giacoman, H. F. (ed.), *op. cit.*, p. 146.

(10) Wainerman, Luis: *Sábato y el misterio de los ciegos*, Ediciones Castañeda, Buenos Aires, 1978, p. 90.

(11) Leiva, Angel: «Entrevista: Ernesto Sábato: "Nos alejamos de los fundamentos sagrados"», en *El País*, domingo 25 de julio de 1982, p. 8.

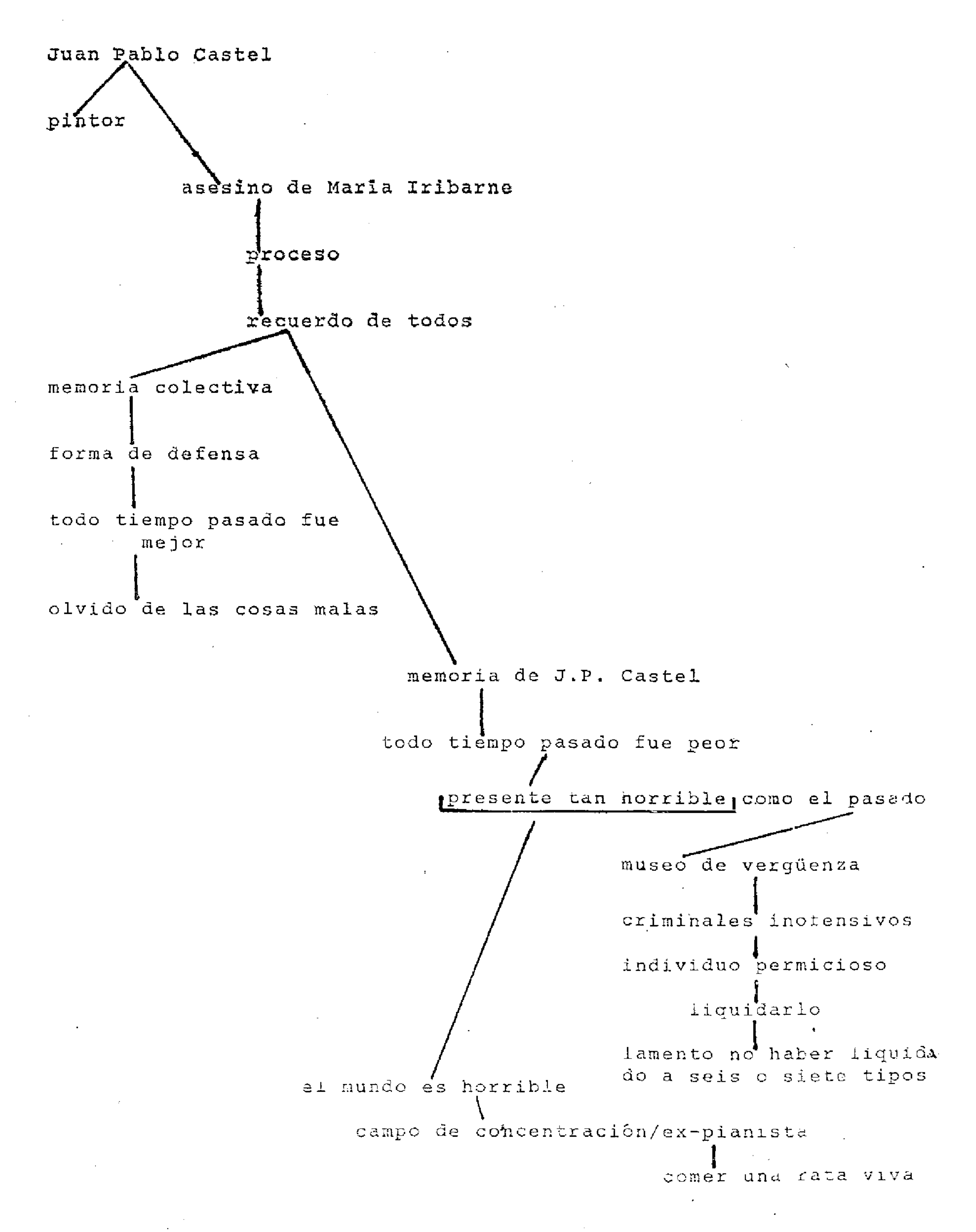
tel. En el breve párrafo introductivo (poco más de cuatro líneas) se presenta el protagonista a sí mismo con su nombre y apellido. Castel afirma sin rodeos que él ha asesinado a María Iribarne —con lo que invierte la estructura tradicional de la novela policíaca— y que «el proceso está en el recuerdo de todos» (12). Después de esta precisa información que despierta en el lector la curiosidad de conocer en seguida los detalles sobre este caso espectacular, comienza una larga cadena de reflexiones que completarán el capítulo I (44 líneas). Sin embargo, al lector no se le proporcionará ningún dato concreto sobre las circunstancias que han llevado al protagonista a cometer el asesinato.

La cadena de digresiones comienza con «aunque», conjunción que limita y da un cierto matiz de reserva a lo enunciado. Conjunciones de sentido similar, como, por ejemplo, «sin embargo», «pero», «no obstante», «por el contrario», llaman la atención por la frecuencia de su aparición en el texto, poniendo de manifiesto una tendencia del pensamiento que el mismo Castel define con estas palabras: «Como sucede siempre, empecé a encontrar sospechosos detalles anteriores a los que antes no había dado importancia» (p. 51). Esto es exactamente lo que ocurre en el capítulo I de la novela: la antítesis introducida por «aunque» no se refiere a la idea principal formulada en la primera frase —«Soy Juan Pablo Castel, el pintor que mató a María Iribarne» (p. 9)—, sino a un detalle de mínimo interés para el lector y que carece de importancia para el posterior desarrollo del relato: el «recuerdo» del proceso. Esto da pie a Castel para iniciar una serie de reflexiones sobre la memoria colectiva que, para él, puede resumirse en la frase: «Todo tiempo pasado fue mejor» (p. 9). En un nuevo peldaño de esta dialéctica de su pensamiento explica que tal dicho no es válido para él. Su tesis es precisamente la contraria: «Todo tiempo pasado fue peor» (p. 9). El pasado se le antoja un «sórdido museo de vergüenza» (p. 9). Pero esto tampoco es toda la verdad, ya que Castel considera también el presente «horrible», y como prueba de ello cita la «sección policial» de los periódicos. Sin embargo, inmediatamente surge otra antítesis: «Hasta cierto punto, los criminales son gente más limpia, más inofensiva» (p. 10). Partiendo del término «inofensivo» llega, sólo tres líneas después, a una nueva antítesis: «¿Un individuo es pernicioso? Pues se lo liquida y se acabó. Eso es lo que llamo una *buena acción*» (p. 10). El mismo se arrepiente de no haber aprovechado mejor su libertad «liquidando a seis o siete tipos que conozco» (p. 10), pero sorprendentemente no se da

(12) Sábato, Ernesto: *El túnel*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1972, p. 9.

cuenta de que tal afirmación, a pesar de ser resultado lógico de sus anteriores premisas, provocará serios conflictos, especialmente para quien está estableciendo una especie de código moral. En el párrafo siguiente del capítulo I vuelve Castel a la idea de que el mundo es horrible y justifica su opinión citando el ejemplo del pianista al que obligaron a comer una rata viva en un campo de concentración. El capítulo termina bruscamente con la afirmación de que no desea continuar hablando de este tema.

El siguiente esquema intenta representar la estructura del pensamiento de Castel:



El esquema nos permite sacar varias conclusiones:

1. La cadena argumentativa se desarrolla en una especie de libre asociación. Un solo detalle aislado de la frase anterior da origen a una nueva idea que, en realidad, ya no tiene nada que ver con el tema principal. De esta manera cada una de las distintas cadenas argumentativas, aisladas entre sí, desembocan en el vacío sin volver a tomar el hilo del tema principal. El pensamiento de Castel es, por lo tanto, «centrífugo» (13). Se va alejando cada vez más del objeto —es decir, de la realidad— que pretende analizar, lo cual es igualmente aplicable al análisis de su propia personalidad. Efectivamente constatará que su mente se encuentra dividida: «¡Cuántas veces esta maldita división de mi conciencia ha sido culpable de hechos atroces!» (p. 86).

2. El pensamiento de Castel funciona de forma antitética. Se limita a negar una tesis sin llegar a una síntesis que englobe a ambas, tesis y antítesis. Su pensamiento resulta, en última instancia, destructivo. Asesina a la única persona que hubiera podido rescatarle de su soledad. Una síntesis presupone una perspectiva totalizante que Castel no consigue alcanzar nunca, posiblemente porque carece de una sólida escala de valores sin la cual la búsqueda de una síntesis resulta inútil y sin sentido. El mismo describe su estado con una metáfora bastante afortunada: «Pero imagine usted un capitán que en cada instante fija matemáticamente su posición y sigue su ruta hacia el objetivo con un rigor implacable. Pero que no sabe por qué va hacia este objetivo, ¿entiende?» (pp. 41-42).

3. Una mente que se mueve en el análisis antitético de detalles encontrados al azar y que no consigue relacionar las respectivas conclusiones, cae en contradicciones con gran facilidad. En el primer capítulo de la novela se nos presenta una de estas contradicciones entre la depresión que sufre Castel al leer el informe policial y el arrepentimiento por no haber asesinado a algunas personas nocivas, según su punto de vista, para la sociedad, con lo cual su mismo nombre hubiera aparecido en tales informes. Esta contradicción se acrecienta aún más con el hecho de que el protagonista desprecia a la humanidad en general: «Siempre he mirado con antipatía y con asco a la gente (...)» (p. 49). Sólo en casos excepcionales está su «desprecio por la humanidad (...) transitoriamente ausente» (p. 50). ¿Qué razón existe, por lo tanto, para librar a la humanidad de ciertos «tipos» que la perjudican?

---

(13) Cfr. Sábato, Ernesto: «Sobre la metafísica del sexo», en *Sur*, marzo-abril 1952, p. 31: «Hombre: de la realidad a lo descabellado, centrífugamente.»

III

Del análisis del capítulo introductivo de la novela se desprenden algunos rasgos esenciales del funcionamiento específico del pensamiento de Castel. Otros rasgos importantes se irán perfilando a lo largo de la novela.

Al principio del capítulo II el narrador repite textualmente la primera frase del primero, ya que ha perdido el hilo de la historia. En los capítulos III y VI procede de manera similar. La primera frase del capítulo V es prueba de que él mismo se da perfectamente cuenta hasta qué punto se deja arrastrar por divagaciones superfluas: «Me he apartado de mí camino. Pero es por mi maldita costumbre de querer justificar cada uno de mis actos» (p. 22). Con anterioridad ya se había preguntado: «¿Pero, por qué esa manía de querer encontrar explicación a todos los actos de la vida? (p. 12). A esa autocrítica se unen las observaciones de María con las que ella intenta esquivar las preguntas reiteradas que sobre mínimos detalles le hace constantemente Castel: «¿Por qué todo ha de tener respuesta?» (página 66). Al intentar Castel precisar la relación entre María y su marido, ésta reacciona con la siguiente respuesta: «Vos has dicho mil veces que hay muchas cosas que no admiten explicación y ahora me decís que explique algo tan complejo» (p. 83). Pero Castel no acepta esa evasiva y continúa implacablemente su interrogatorio.

Tal tipo de afirmaciones, que podríamos continuar citando, caracterizan a Castel como «animal rationale», cuyo pensamiento forma parte, por así decir, de las funciones de su sistema vegetativo. Todo el resto de sus capacidades, especialmente la emocional, se hallan reprimidas o al menos deterioradas por el predominio de la razón. Podría incluso afirmarse que Castel sólo vive cuando piensa y porque piensa. La decisión más importante de su vida, matar a María, es una decisión razonada y lógica. La comenta con las siguientes palabras: «Mi cerebro es un hervidero, pero cuando me pongo nervioso las ideas se me suceden como en un vertiginoso ballet; a pesar de lo cual, o quizá por eso mismo, he ido acostumbrándome a gobernarlas y ordenarlas rigurosamente; de otro modo creo que no tardaría en volverme loco» (p. 36).

IV

Ya hemos apuntado en el análisis del capítulo I que el yo narrador corre el peligro de perderse en detalles y de pasar por alto los aspectos esenciales. También fracasan sus intentos de adaptar su comportamiento práctico a sus conclusiones teóricas. Los capítulos IV y V se centran en una sola cuestión: ¿Cómo puede volver a ver a María? ¿Cómo deberá comportarse si la encuentra? Las reflexiones de Castel sobre este tema, las cuales ocupan más de diez páginas, pueden parecer absurdas al lector, ya que la primera línea del capítulo IV deja claro que tales reflexiones son, en realidad, superfluas: «Una tarde, por fin, la vi por la calle» (p. 15). Castel ha encontrado a María. Pero este hecho no es, en modo alguno, resultado del análisis lógico de las circunstancias. El encuentro surge de modo totalmente casual como «una feliz circunstancia, de esas que suelen presentarse cada millón de veces (...)» (p. 24). Nó tiene relación con sus anteriores suposiciones. Por otra parte, había sacado una serie de conclusiones correctas. Había conocido a María en una galería de arte, de lo que se deduce: «La muchacha solía ir a salones de pintura» (p. 17). Habría sido, por lo tanto, mucho más probable volver a ver a María en una galería de arte que encontrarla casualmente por la calle en una ciudad como Buenos Aires. Pero Castel no se decide a visitar sistemáticamente «salones de pintura», como hubiera sido lógico, sino que, por el contrario, afirma: «Después de examinar esta posibilidad en detalle, la abandoné. *Yo nunca iba a salones de pintura*» (p. 17). A su vez justifica esta negativa en varias páginas y el lector llega a saber que las causas de su curiosa actitud son fundamentalmente irracionales: «Detesto los grupos, las sectas, las cofradías, los gremios y en general esos conjuntos de bichos que se reúnen por razones de profesión, de gusto o de manía semejante. Esos conglomerados tienen una cantidad de atributos grotescos: la repetición del tipo, la jerga, la vanidad de creerse superiores al resto» (pp. 17-18). El rechazo categórico de Castel resulta grotesco a los ojos del lector, pues éste sabe que el pintor había conocido a María precisamente en una galería de arte.

El ejemplo muestra que los razonamientos, argumentos y análisis de Castel, si bien desembocan a veces en lógicas consecuencias, éstas carecen de valor en una posible aplicación práctica. Las acciones más fáciles de llevar a cabo son las que le resultan más sospechsas: «Yo me pregunto por qué la realidad ha de ser simple» (p. 59). De esta forma se pierde en nuevas hipótesis cada vez más complicadas,

cuya complejidad y creciente improbabilidad él mismo reconoce. Estas hipótesis le hunden en profundas depresiones, lo que no le impide continuar desarrollándolas febrilmente. De este modo las reflexiones previas y puramente teóricas en relación al anhelado encuentro con María le llevan a una «especie de vértigo, de tristeza y desesperanza» (p. 25), a lo que, sin embargo, añade: «Pero, no obstante, seguí preparando mi posición» (p. 25). La situación a la que llega después de tanto esfuerzo es deprimente: «No recuerdo ahora todas las variantes que pensé. Sólo recuerdo que había algunas tan complicadas que eran prácticamente inservibles. Sería un azar demasiado portentoso que la realidad coincidiera luego con una llave tan complicada, preparada de antemano ignorando la forma de la cerradura» (página 27). Con ello el pensamiento de Castel corresponde al prototipo del pensamiento masculino. Sábato afirma en *Sobre la metafísica del sexo:* «El hombre suele empezar desde premisas lógicas y realistas, pero a partir de ellas sucede que se remonta a verdaderas locuras, a la fantasía y a molinos de viento» (14). Aunque el pensamiento de Castel funciona de forma lógica, es decir, exento de contradicciones, es incapaz de conseguir un resultado «objetivo», adecuado al objeto de su análisis. La realidad se escapa a las tajantes definiciones de Castel que sólo admiten alternativas excluyentes entre sí, ya que ésta obedece al principio mucho más complejo del «no solo..., sino también». A pesar de su afán febril por un conocimiento absoluto y objetivo, las reflexiones del protagonista terminan en un subjetivismo abstracto e irreal: en el túnel de su propia soledad. Es por lo tanto acertada la observación de Luis Wainerman al decir: «Juan Pablo Castel vive en la ceguera de un *yo-amundano»* (15). Un claro ejemplo, en este sentido, es la escena del encuentro entre Castel y María Iribarne delante de la compañía T. Todas las «frases íntegras elaboradas y aprendidas en aquella larga gimnasia preparatoria» (pp. 27-28) son inútiles: «Las frases, sueltas y mezcladas, formaban un tumultuoso rompecabezas en movimiento» (página 28). Ante la realidad todos sus esquemas se vienen abajo. En el último momento piensa en otra posibilidad que ya había previsto: «Recordé que era ella quien debía tomar la iniciativa de cualquier conversación» (p. 28). Pero en seguida se dará cuenta que también esta hipótesis es superada por la realidad. No será María la que tome la iniciativa. La situación le obliga a Castel a dirigirle la palabra: «Comprendí que tenía que decidirme rápidamente y entré

(14) Sábato, Ernesto: «Sobre la metafísica del sexo», *op. cit.*, p. 31.
(15) Wainerman, Luis: *Op. cit.*, p. 76.

detrás, aunque sentí que en esos momentos estaba haciendo algo desproporcionado y monstruoso (...). Alguien más audaz que yo pronunció desde mi interior esta pregunta increíblemente estúpida: —¿Este es el edificio de la compañía T.? (...) No obstante, ella se dio vuelta con sencillez y me respondió afirmativamente» (p. 29).

La escena demuestra que la realidad no puede reducirse a una dialéctica tan simplista como la de Castel, sino que es mucho más compleja y capaz de sintetizar posibilidades opuestas. La pregunta de Castel por el edificio de la Compañía T. es «increíblemente estúpida» (p. 29), puesto que él se encuentra allí dentro. Sin embargo, María no la considera ni inoportuna ni inadecuada, pues contesta sin mostrar señal alguna de sorpresa.

En otro pasaje importante de la novela nos encontraremos de nuevo con que a Castel le falla la razón y tiene que dejarse guiar por su «instinto». Se trata de su segundo encuentro con María en el capítulo IX. Cuando María le pregunta por qué la necesita, él es incapaz de dar una respuesta lógica y a la vez satisfactoria: «Hasta ese momento no me había hecho con claridad la pregunta» (p. 41). Entonces admite: «(...) más bien había obedecido a una especie de instinto» (página 41). De igual manera tampoco puede responder satisfactoriamente a María cuando ésta quiere saber lo que él mismo piensa de su cuadro «Maternidad». Lo único que se le ocurre es lo siguiente: «Mejor podría decirle que usted *siente* como yo» (p. 43). Otras preguntas de María llevan a Castel a reconocer: «(...) ahora me daba cuenta hasta qué punto había pintado la escena de la ventana como un sonámbulo» (p. 44). Esta conversación nos da la clave de un hecho esencial en la novela: María no intenta *explicar* la escena de la ventana, sino que, de forma intuitiva, constata que es *verdadera.* La verdad es algo que se halla más allá de la razón y que compromete a la persona en su totalidad. Castel parece aceptar esto durante la conversación con María, aunque ya se perfila en él una reacción contraria: «Empieza a dibujar formas geométricas en la arena.»

V

Pronto volverá a predominar su manía analítica que le llevará finalmente a la catástrofe. El *leitmotiv* de su posterior desarrollo es: «Mis sentimientos de felicidad son tan poco duraderos» (p. 57). Sus pasajeros momentos de felicidad son sistemáticamente aniquilados mediante un riguroso análisis posterior. Las conversaciones entre

Castel y María tomarán cada vez más el carácter de interrogatorios. En relación a la explicación del «problema Allende», Castel se comporta como un fiscal que pretende probar la culpabilidad del acusado fría y despiadadamente. No presta la más mínima atención a la tristeza, a «la voz dolorida», a las «lágrimas silenciosas» (p. 83) de María. Durante el interrogatorio escruta los ojos de María: «Hice esta afirmación mirando cuidadosamente sus ojos; la hacía con mala intención; era óptima para sacar una serie de conclusiones» (p. 84). María titubea en sus respuestas, las cuales dejan muchas cosas en el aire. Esto significa para Castel, que obra según el principio «in dubio contra reum», un pretexto para seguir investigando. Para Wainerman, Castel se rige por la norma: «El experimentador (...) debe aproximarse a la Naturaleza no como un contemplador, sino como un provocador, inquiriéndola, obligándola a que responda según el planteo que el científico propone» (16). Castel es, por lo tanto, un representante de nuestro tiempo dominado por la ciencia y la tecnología desde la época de Galileo.

A Castel parece interesarle sobre todo el pasado de María. Su pensamiento estático y propenso a definirlo todo se complace en la retrospectiva, en el análisis del tiempo ya vivido, muerto, por decirlo así. Lo pasado es algo inmóvil, fijado para siempre; objeto susceptible de ser aprehendido y comprendido porque ya no puede escapar por sí mismo al análisis de la razón. Por el contrario, lo que vive escapa a este pensamiento científico que pretende reducirlo a objeto inerte, ya que está abierto al futuro y se transforma con él. Los «experimentos» de Castel con María degradan a la mujer a la condición de objeto, le privan de su libertad de manifestarse tal como es, dejándole siempre una sola vía de expresión. Esto se hace patente cuando Castel realiza el experimento de la «unión física» con ella. Castel desea tener relaciones sexuales con María, no tanto porque la ama, porque quiere mostrarle que *él* le pertenece, sino, por el contrario, porque busca una prueba irrefutable de que *ella* le pertenece, de que puede disponer de ella: «(...) yo vivía obsesionado con la idea de que su amor era, en el mejor de los casos, amor de madre o de hermana. De modo que la unión física se me aparecía como una garantía de verdadero amor» (p. 71). Sin embargo, el experimento fracasa: «Lejos de tranquilizarme, el amor físico me perturbó más, trajo nuevas y torturantes dudas, dolorosas escenas de incomprensión, crueles experimentos con María» (p. 71). Puesto que Castel no consigue conocer a fondo el alma de María, valiéndose de sus razona-

(16) Wainerman, Luis: *Op. cit.*, p. 111.

mientos, termina por seguir su camino de la lógica hasta sus últimas consecuencias. Sólo cuando por fin María ha dejado de ser persona, cuando ha perdido su libertad de continuar evolucionando como individuo, cuando ya pertenece al mundo de los objetos inmóviles, sólo entonces ya no se le puede escapar: la lógica férrea de Castel puede funcionar sin restricciones de ningún tipo: «Por fin, cuando el protagonista mata a su amante realiza un último intento de apoderarse de ella, de fijarla para toda la eternidad» (17), escribe el mismo Sábato. Después del crimen, Castel se apresura a regresar a Buenos Aires para comunicar a Allende, de forma brutal, lo que para él es un hecho ahora irrefutable y que queda comprobado para siempre a través del crimen: «¡María era la amante de Hunter!» (p. 150). Ahora que María está muerta ya no queda ninguna posibilidad de que ella contradiga sus conclusiones. Como la vida se niega a contestar a las preguntas de Castel, él mismo forja los hechos que llevan a su sistema lógico a una conclusión coherente: El la ha matado, por lo tanto era la amante de Hunter. El detective se convierte en asesino para poder probar su teoría. Pero el lector se habrá dado cuenta de que todos los indicios con los que Castel intenta, paso a paso, afirmar su teoría, no son convincentes. Tales indicios pueden dar lugar a una serie de suposiciones, pero no son, en modo alguno, la prueba definitiva de que María le engañe con Hunter.

Allende, el marido de María, reacciona a las revelaciones de Castel con un «¡Imbécil!» lleno de odio y un desesperado «¡Insensato!» (página 150). Esta última palabra le perseguirá a Castel en la cárcel donde el viejo juego de la reflexión y del análisis parece empezar de nuevo, juego que se verá obligado a abandonar porque algo se lo impide: «En estos meses del encierro he intentado muchas veces razonar la última palabra del ciego, la palabra *insensato*. Un cansancio muy grande, o quizá un oscuro instinto, me lo impide reiteradamente» (página 151). De igual manera no se siente capaz de analizar los motivos que llevaron a Allende al suicidio. Castel ya no confía en sus propios razonamientos. La última frase de la novela: «Y los muros de este infierno serán, así, cada día más herméticos» (p. 151), no parece dejar abierta ninguna puerta a la esperanza; sin embargo, se pueden descubrir algunos cambios en el comportamiento del protagonista. A través de la ventana de su celda contempla al mundo y a las personas sin sentir ese asco que le había caracterizado: «Vi cómo nacía un nuevo día, con un cielo ya sin nubes» (p. 150). Por otra parte, ahí está la oscuridad en la que él mismo se encuentra: «Sentí que una

(17) Sábato, Ernesto: «Sobre la metafísica del sexo», *op. cit.*, p. 39.

caverna negra se iba agrandando dentro de mi cuerpo» (p. 151). Pero de esta oscuridad nacen nuevos cuadros, como aquel con el que comenzó la historia; y de esta oscuridad surge, en definitiva, la novela.

Si bien es verdad que existen ciertas afinidades entre *El túnel* y *Huis clos,* de Jean Paul Sartre, también es verdad que la máxima sartreana «l'enfer c'est les autres» ya no tiene validez para Castel. El narrador de Sábato escribe su historia con una débil esperanza «de que alguna persona llegue a entenderme» (p. 13), mientras que la última frase del héroe de Sartre es un desesperado «Eh bien, continuons» (18).

VI

Interpretar *El túnel* exclusivamente como una «crítica de la razón pura» a la manera sabatiana sería demasiado parcial. Muy a menudo a la razón se le oponen como fuerzas antagónicas el inconsciente, los sufrimientos, las emociones y los presentimientos que, como veremos, son tan peligrosos como la razón misma. Un estudio más profundo del carácter de Castel revela que él es la víctima de su inconsciente al que no se consigue controlar. Ya durante la segunda conversación con María, Castel admitió: «Mi cabeza es un laberinto oscuro. A veces hay como relámpagos que iluminan algunos corredores. Nunca termino de saber por qué hago ciertas cosas» (p. 41). No sabe explicar, por ejemplo, la escena de la ventana, elemento decisivo en su trágico destino: «(...) sentía que debía pintarla así, sin saber bien por qué» (página 43).

Basándose en las teorías psicoanalíticas de Jung, Richard J. Callan ve en la citada escena una manifestación del inconsciente de Castel. Tal interpretación se ve respaldada por declaraciones del mismo Sábato: «Según Jung (...) llevamos en nuestro seno el sexo contrario, más o menos reprimido, y, como tal, en lo inconsciente (...). Si esta teoría es cierta (y me parece que en buena medida lo es), las creaciones del hombre más vinculadas con su inconsciencia, como la poesía o el arte, serían la expresión de su feminidad» (19). El artista había pintado en su cuadro, en la parte superior izquierda, la ventana a través de la cual se podía ver a una solitaria mujer mirando hacia el mar. La izquierda es el lado de lo inconsciente (20). Partiendo de esta observación, Callan llega a la siguiente conclusión: «Evi-

---

(18) Sartre, Jean Paul: *Théâtre I,* Gallimard, París, 1947, p. 182.
(19) Ernesto, Sábato: «Sobre la metafísica del sexo», *op. cit.,* p. 34.
(20) Cfr. Callan, Richard, J.: *Op. cit.,* p. 51.

dently Castel projected his anima on the lonely woman; se is between him and the sea of the unconscious (the anima mediates between the ego and the inner world of the unconscious) —but she is inauspiciously turned *away* from him, toward the unconscious» (21). El cuadro simboliza la experiencia vital de Castel: una racionalidad absorbente, siempre en primer plano, reprime el mundo inquietante de lo inconsciente. Según Jung el mar, como símbolo del inconsciente colectivo, oculta bajo su superficie resplandeciente profundidades insospechadas (22). A través del encuentro con María, que encarna la parte femenina de su alma, Castel entra en conflicto con el lado oscuro de su personalidad. Con ello surge el peligro definido por Jung como sigue: «Conforme crece la influencia del inconsciente colectivo, la consciencia va perdiendo su poder director» (23). Es decir, Castel corre el riesgo de perder el control de sus actos.

En las relaciones entre María y Castel muy pronto se descubre que el lado femenino de Castel, su ánima, se ha quedado en estado embrionario frente a su lado masculino. El ánima del protagonista posee predominantemente los rasgos de la madre, es decir, Castel no ha superado todavía una primera etapa de su individuación. Al amenazar a María con matarla en el caso de que le engañe, Castel dice: «Lo que más me indignaba, ante el hipotético engaño, era el haberme entregado a ella completamente indefenso, como una criatura» (p. 74). Comienza a tener relaciones sexuales con María porque está poseído por la idea «de que su amor era, en el mejor de los casos, amor de madre o hermana» (p. 71). Su reproche carece de fundamentos. Proyecta en María sus propias e inconscientes deficiencias psíquicas, lo que demuestra, con toda claridad, su primer sueño. Se halla en una casa antigua en la que revive recuerdos y sentimientos contradictorios de su infancia y adolescencia. «La casa del sueño era María» (p. 62), comenta Castel. En otra escena decisiva de la novela se comporta, otra vez, como un niño, otorgándole a María el papel de madre: «Como con mi madre cuando chico, pasé la cabeza sobre su regazo y así quedamos un tiempo quieto, sin transcurso, hecho de infancia y de muerte» (p. 115). La estrecha relación entre «infancia» y «muerte» no deja de sorprender a primera vista, dado que, en general, solemos unir el concepto de infancia con el de vida y desarrollo. Con su regresión hacia la infancia y hacia la estrecha relación con la figura de la madre, Castel es, en

---

(21) *Ibid.*, pp. 51-52.
(22) Cfr. Jung, Carl, G.: *Psychologie und Alchemie*, Walter-Verlag, Olten 1972, p. 68.
(23) Jung, Carl G.: *El yo y el inconsciente*, Ed. Luis Miracle, Barcelona, 1972, p. 105.

gran medida, incapaz de hacer frente a las exigencias de la vida y, por lo tanto, corre el peligro de sucumbir.

En el transcurso de la novela son varias las ocasiones en que el pintor ha de enfrentarse directamente con los arquetipos del inconsciente colectivo. En este aspecto merece especial atención el capítulo XXVII. Lo inconsciente que se encuentra esbozado en el cuadro se ha independizado transformándose en una realidad objetiva y tomando, a la vez, formas considerablemente más amenazantes. Ha escapado completamente al control de Castel. Este se siente como hechizado: «Fui cayendo en una especie de encantamiento» (p. 113), es decir, que se abandona al curso de los acontecimientos sin oponer resistencia alguna. El mar transformado en «oscuro monstruo» (página 114) le atrae como una especie de fuerza mágica. Quiere arrojarse al abismo y arrastrar a María con él: «(...) empecé a experimentar el vértigo del acantilado y a pensar qué fácil sería arrastrarla al abismo conmigo» (p. 114). Todo esto ocurre en el marco de un paisaje grandioso e inquietante: «La caída del sol iba encendiendo una fundición gigantesca entre las nubes del poniente» (pp. 113-114). No resulta difícil reconocer la dimensión psíquica de esta escena. Según las teorías de Jung el sol —fuerza opuesta al ánima, es decir, al inconsciente (24)— simboliza la integridad definitiva de la persona (25), el estado en que se concilian en un equilibrio armónico lo consciente y lo inconsciente. En nuestro texto está *poniéndose* el sol, que acabará siendo devorado por el «oscuro monstruo» del mar. En otro lugar de la novela aparece otra vez la imagen del sol, y de nuevo, lo que nos parece significativo, en una escena junto al mar, escena descrita por María en una carta a Castel: «La llegada de la carta fue como la salida del sol. *Pero este sol era un sol negro,* un sol nocturno» (p. 63). Castel justifica el empleo de los adjetivos «nocturno» y «negro», aplicándolos a la vez a María: «(...) esta palabra (i. e. «nocturno») era, quizá, la más apropiada para María» (página 63). Para Jung, el color negro es un atributo de la tierra, de los instintos, del inconsciente todavía no asimilado, del que emana una atracción tan fascinante como peligrosa (26).

Otro detalle nos indica que Castel, en la escena junto al mar, penetra en la región de lo inconsciente. El tiempo ha perdido su concreto significado físico y material. María habla de «esta eternidad que estamos juntos» (p. 114).

---

(24) Cfr. Jung, C. G.: «Psychologie und Alchemie», *op. cit.*, p. 108.
(25) Cfr. *Ibíd.*, p. 108.
(26) Cfr. *Ibíd.*, p. 378.

Esta observación es justa teniendo en cuenta que Castel y María son, en cierto modo, encarnaciones de dos principios arquetípicos, tan antiguos como la misma humanidad, y que marcan decisivamente la evolución de cada psique individual. Así podríamos decir que Castel encarna el principio masculino y María el femenino. Sábato contrapone las características más significativas de ambos principios con las siguientes palabras: «La lógica es atributo del hombre (...); la intuición, el de la mujer. El hombre es un ser racional, la mujer un ser irracional. El hombre tiende al mundo de lo abstracto, de las ideas puras, al panlogismo. La mujer se mueve mejor en el mundo de lo concreto, de las ideas impuras, de lo ilógico. El instinto es ilógico, pero no falla en las cosas de la vida, que no son nunca lógicas: el hombre fracasa cómicamente queriendo aplicar la lógica a la vida» (27).

Las palabras de María junto al mar se pueden interpretar como un mensaje del inconsciente de Castel. Este inconsciente se dirige al propio Castel a través de la figura femenina. María se comunica con el pintor por propia iniciativa, sin ser obligada por él a dar detalles sobre su persona —lo cual hasta ahora siempre había ocurrido— y sin darle la oportunidad de tergiversar sus palabras. Habla de «cosas horribles» y «hechos tormentosos y crueles» (p. 114). Al final Castel tiene la impresión de «que María me había estado haciendo una preciosa confesión y que yo, como un estúpido, la había perdido» (p. 114). A pesar de que se le habían escapado las palabras concretas de la «confesión» de María, ha comprendido el mensaje en su totalidad, ya que lo que María describe no es más que lo que se halla en el interior de Castel pero que él rechaza con una agresividad cada vez mayor. No puede conciliar la parte oscura de su personalidad con la parte lúcida caracterizada por su racionalidad: «(...) sombríos pensamientos se movían en la oscuridad de mi cabeza, como en un sótano pantanoso; esperaban el momento de salir, chapoteando, gruñendo sordamente en el barro» (p. 115).

Justo antes de matar a María, Castel ha de enfrentarse otra vez directamente con el mensaje del inconsciente. Anteriormente había ya destruido su cuadro «Maternidad» en un acceso de autoagresión y autodestrucción, ya que el cuadro con la escena de la ventana «me representaba profundamente a mí» (p. 45). Después se dirige a la «estancia» de la familia Allende y se esconde en el parque. Del mismo modo que en la escena con María junto al mar se sume Castel en un tiempo que no tiene nada que ver con el «tiempo anónimo y

---

(27) Sábato, Ernesto: «La metafísica del sexo», *op. cit.*, p. 32.

universal de los relojes, que es ajeno a nuestros sentimientos, a nuestros destinos, a la formación o al derrumbe de un amor, a la espera de una muerte» (p. 144). Se abandona a su tiempo interior, tiempo inmenso y complicado, semejante a la eternidad de la que María había hablado. Vive este tiempo interior a veces como «río oscuro y tumultoso» (p. 144); a veces como «mar inmóvil» (p. 144). De este tiempo del alma, de los instintos y del inconsciente surge la imagen que da título a la novela: «Y era como si los dos hubiéramos estado viviendo en pasadizos o túneles paralelos, sin saber que íbamos el uno al lado del otro, como almas semejantes, para encontrarnos al fin de esos pasadizos delante de una escena pintada por mí, como clave destinada a ella sola, como un secreto anuncio de que ya estaba yo allí y que los pasadizos se habían, por fin, unido y que la hora del encuentro había llegado» (p. 144). Castel rechaza esta visión inmediatamente, ya que su razón la califica de «estúpida ilusión» (p. 145). La desconfianza en este último mensaje del inconsciente le condenará definitivamente a la soledad y al fracaso.

Poco después mata a la mujer que estaba destinada para él. De esta manera destruye esa parte insondable, pero no por ello menos importante de sí mismo, sin la cual su personalidad no estaría completa. La novela de Sábato es un espejo de nuestra época caracterizada por una excesiva racionalidad y una fe ciega en la ciencia. En este espejo vemos el rostro desfigurado del hombre moderno incapaz de comprender la vida que huye de sí mismo, pero que sucumbe a las fuerzas incontroladas de su inconsciente porque su generalizado escepticismo analítico ha aniquilado su confianza en la vida.

ALBERT FUSS

Sprachlabor der Universität Würzburg
8700 Würzburg
Am Hubland
REP. FED. ALEMANA

«SOBRE HEROES Y TUMBAS», DE ERNESTO SABATO *

I. PAGINAS PARA LAS LLAMAS

El trabajo del científico —su teoría, su nueva fórmula, su invención, su descubrimiento— no deja entrever la circunstancia angustiada o feliz en que fue concebido; no muestra las vicisitudes interiores y tampoco prolonga o deja traslucir a la humanidad las posibles agobiantes condiciones en que su objeto científico fue alcanzado, ni éste, ya al servicio del hombre —servicio para su felicidad o para su propia desventura—, nos hace revelaciones. El arte y el quehacer humanístico son muy distintos, muy diferentes. ¿Por qué? —podría preguntarse, sin reticencia alguna— y una inmediata respuesta acude, con la natural incertidumbre frente al rigor del pensamiento filosófico: en el arte y en el quehacer humanístico, el hombre experimenta con su propio espíritu, con su propia conciencia, interrogante, escrutando el destino, y esta experiencia espiritual, 'conciencial', se revela en la creación artística, en el objeto resultante de la preocupación humanística, y algo, también sucede con respecto del objeto resultante de la meditación literaria.

En el caso de la meditación literaria no pueden eludirse condiciones asuntuales, ciertas experiencias internas que juegan tenazmente, a veces, en forma desasosegada, confusa y tumultuosamente inciertas, en la elaboración de un algo. Por ello podría haber en este ensayo sobre una de las novelas de Ernesto Sábato algunas líneas-testimonio correspondientes a grietas o a intersticios de cierta interioridad.

La novela *Sobre héroes y tumbas,* de Ernesto Sábato, fue publicada en 1961, después de una elaboración angustiante y parcelada de diez años. No fue sino hasta en la Nochebuena de 1969 en que emprendí la lectura de la misma, lectura un tanto destanteada, si se

* Este ensayo constituyó, en buena parte, la lección inaugural que pronunciara el autor el 1 de febrero de 1973, en la Facultad de Humanidades de la Universidad de San Carlos, de Guatemala.

quiere, en sus inicios; pero, después, poco a poco aferrante, hasta llegar a condición apasionada.

En la primavera de 1972 propuse una conversación alrededor de la novela *Sobre héroes y tumbas.* Entonces tenía ideas fuera de mí mismo, desimpregnadas de subjetividad. No habían ocurrido ciertos hechos. Había contemplado la novela concreta y quizá sólidamente. Para un insospechado infortunio, había subrayado afanosa, con pretensión de objetiva acuidad literaria, rigurosamente, muchas partes destinadas al análisis, a ese análisis severo a que inducen los maestros, a veces con la prefijación o prefiguración de una estructura rígida, de hierro, cemento y ladrillo —fríos, ciegos, deshumanizados—. Los subrayados hechos en el texto no sabía que podrían tener, en un tiempo muy inmediato, un sentido imprevisible, un sentido permitido y que habrían de adquirir cierta corporeidad en lo interno, en lo íntimo.

Hasta la primavera de 1972 leí y releí *Sobre héroes y tumbas,* ingenua y objetivamente; subrayé e hice notas. Y vino el verano.

De repente, en la vida, alguien se aproxima, insensiblemente, en forma imperceptible, calladamente, sin señal alguna y poco a poco, a grandes lapsos, empieza a mostrarnos desconciertos, torturas internas y anhelantes vicisitudes. Entonces, uno se asoma al borde de insondables interrogantes y quizá murmure frases esperanzadas. Tal vez se extienda la mano para acariciar una frente en la que prematuro pentagrama desciende por lo enigmático del ceño y, entonces, se obtiene la revelación de una música recóndita, obscuramente melancólica. Casi sin percatarse, viene el sumergirse en un mundo insólito, desesperanzado y descreídamente desolado —mundo de lo alucinado y del ensueño vertiginoso y absurdo—, y se van creando visiones quiméricas a las que se da corporeidad, sutil e inasible corporeidad; viene el aferrarse a ellas y después no se sabe cómo rehuirlas, cómo desasirse de ellas. Están allí —en la imagen de una espiga de trigo en el tiempo del verano— para después provocar desasosiego o tal vez una insobornable tristeza caminando a la intemperie.

¿Qué ha sucedido? Hemos estado cerca, muy cerca, de alguien a quien agobian la pureza de la soledad, la tortura e infortunio interiores. Hemos estado a la orilla de alguien que ha luchado por su encuentro interno, en medio de la desesperanza, y nadie, nadie, se ha percatado de esa permanente y enmascarada angustia.

> Y uno podría decir: A mí sólo me importa mi tristeza, subsumido en determinadas oscuridades, si es que una grieta en el diurno desasosiego dejara tiempo para la reflexión. Mas cuán desalentador sería quedarse en ese pronunciamiento que conlle-

varía a la renunciación de ser un contemplativo del arte o un participante en el arte, como quiera decirse. (R. E. «Un poema de Jorge L. Borges», 20 de agosto de 1972.)

Porque —y como si Ernesto Sábato me lo dijera en voz baja— felizmente el hombre no está sólo hecho de desesperación, sino de fe y de esperanza; no sólo de muerte, sino también de anhelo de vida; tampoco únicamente de soledad, sino de momentos de comunión y de amor (*Sobre héroes y tumbas,* p. 209).

El objeto artístico, y particularmente el objeto poético, cuando nos lanzamos al riesgo espiritual de contemplarlo, nos hace confidencias insospechadas y —allí está su condición humana— subraya identificaciones o implicaciones que conducen a ver nuestra propia interioridad y a reflexionar sobre nuestro destino. Ello quizá pueda conducirnos al intento de convertir en reflexión estética la fortuita experiencia personal para que la vida llegue a tener significación.

No importa cuán crueles sean los trastrueques que promueva la vida frente a los objetos poéticos. No importa cuánto la emoción nos aleje del rigor científico. Uno ha hecho una 'elección' humana, a riesgo de infidelidad en la custodia del misterio e intimidad de un bosque nocturno e intrincado, y a riesgo, también, de aproximarse al peligroso juego entre lo objetivo y la irrenunciable subjetividad.

II. FABULA Y EXPLICACION DE «SOBRE HEROES Y TUMBAS»

No se puede rehuir la lectura total de la «Noticia preliminar», llave para explicar la novela y 'la manera' de novelar de Ernesto Sábato:

NOTICIA PRELIMINAR

Las primeras investigaciones revelaron que el antiguo mirador que servía de dormitorio a Alejandra fue cerrado con llave desde dentro por la propia Alejandra. Luego (aunque, lógicamente, no se puede precisar el lapso transcurrido) mató a su padre de cuatro balazos con una pistola calibre 32. Finalmente, echó nafta y prendió fuego. Esta tragedia, que sacudió a Buenos Aires por el relieve de esa vieja familia argentina, pudo parecer al comienzo la consecuencia de un repentino ataque de locura. Pero ahora un nuevo elemento de juicio ha alterado ese primitivo esquema. Un extraño «Informe sobre ciegos», que Fernando Vidal terminó de escribir la noche misma de su muerte, fue descubierto en el departamento que, con nombre supuesto, ocupaba en Villa Devoto. Es, de acuerdo con nuestras referencias, el manuscrito de un paranoico. Pero no obstante, se dice que de él es posible inferir ciertas interpre-

taciones que echan luz sobre el crimen y hacen ceder la hipótesis más tenebrosa. Si esa inferencia es correcta, también se explicaría por qué Alejandra no se suicidó con una de las dos balas que restaban en la pistola; optando por quemarse viva.

(Fragmento de una crónica policial publicada el 28 de junio de 1955 por «La Razón», de Buenos Aires.)

La novela, básicamente, está constituida por las historias de Alejandra, de Martín, de Fernando Vidal —el padre de Alejandra— y la de Bruno.

En *El dragón y la princesa* leemos:

> Un sábado de mayo de 1953, dos años antes de los acontecimientos de Barracas, un muchacho alto y encorvado caminaba por uno de los senderos del parque Lezama. Se sentó en un banco, cerca de la estatua de Ceres, y permaneció sin hacer nada, abandonado a sus pensamientos [p. 11].

Es Martín, un desolado adolescente que obtiene una comunicación misteriosa de Alejandra, muchacha de dieciocho años. Largos días de zozobra le hacen esperar un encuentro con ella. El encuentro se realiza, pero la desaparición y lejanía de Alejandra, enigmática y portentosa, acendran la inquietud de Martín.

> «La volví a ver en el mismo lugar del parque, pero recién en febrero de 1955...» [41].
>
> ... ¿Te dije, acaso, que te volvería a ver pronto? [43].

es la única y sugestiva interrogante-respuesta de Alejandra. Y se desata la desastrosa historia de Alejandra y Martín. En este tercer encuentro, ella lo lleva a la vieja quinta de Barracas, al Mirador, donde sumerge a Martín en inquietantes revelaciones: su pasado familiar y el obtuso interior de su niñez y adolescencia. En la amanecida, después de una noche alucinante, Alejandra desaparece misteriosamente. En el Mirador, ella lo ha dejado conversando con el viejo abuelo, don Pancho, inmerso en un pasado, subsumido en una tumba. Los encuentros y desencuentros —entreverados con totales, contadas y angustiadas entregas— llenos de misterios y reticencias para Martín, lo llevan a la abstracción y a la tristeza.

Mediante Alejandra, Martín conoce a Bruno, un ser contemplativo, reflexivo —un ser de la soledad, quien en su adolescencia sustituyó el amor de la madre muerta por el de Ana María, abuela de Alejandra, amor que, por trastrueques ineluctables va a Georgina, madre de Ale-

jandra, y a Alejandra misma. Bruno será quien escuche los desvertebrados relatos de Martín y quien establezca los atados en la trama de la obra, con su aire evocador y meditativo.

Del profundo atado de esa parte de la novela, con la subsiguiente, *Los rostros invisibles,* obtenemos una tenebrosa insinuación: el incesto de Alejandra con su padre, Fernando Vidal, para el total descalabro del espíritu de Martín.

«El informe sobre ciegos» contiene la explicación de las sentinas del alma conturbada de Fernando Vidal, de su aberrante pensamiento sobre los ciegos, así como de los indicios premonitorios de su 'ser' y de su aciago destino: la simbología de su incesto y la premonición de su muerte.

La novela se aproxima al clímax. La parte última, «Un Dios desconocido», se inicia así:

> En la noche del 24 de junio de 1955 Martín no podía dormirse. Volvía a ver a Alejandra como la primera vez en el parque, acercándose a él; luego, caóticamente, se le presentaban en la memoria momentos tiernos o terribles; y luego, una vez más, volvía a verla caminando hacia él en aquel primer encuentro, inédita y fabulosa. Hasta que poco a poco fue embargándolo un pesado sopor y su imaginación comenzó a desenvolverse en esa región ambigua. Entonces creyó oír lejanas y melancólicas campanas y un impreciso gemido, tal vez un indescifrable llamado. Paulatinamente se convirtió en una voz desconsolada y apenas perceptible que repetía su nombre, mientras las campanas tañían con más intensidad, hasta que por fin golpearon con verdadero furor. El cielo, aquel cielo del sueño, ahora parecía iluminado con el resplandor sangriento de un incendio. Y entonces vio a Alejandra que avanzaba hacia él en las tinieblas enrojecidas, con la cara desencajada y los brazos tendidos hacia delante, moviendo sus labios como si angustiada y mudamente repitiera aquel llamado. *¡Alejandra!,* gritó Martín, despertándose. Al encender la luz, temblando, se encontró solo en su pieza. Eran las tres de la mañana [399].

La tragedia se ha consumado. Martín corre hacia la casa de Barracas. Alejandra ha dado muerte a su padre; ella echó nafta, prendió fuego y se quemó viva.

> Martín parecía un náufrago que hubiese perdido la memoria [405].

Martín busca a Bruno, el refugio para la meditación y el desconsuelo. Esta parte última de la novela, «Un Dios desconocido», contiene el punto de vista retrospectivo de Bruno con respecto de Fernando Vidal, padre de Alejandra, el relato de esa vida tenebrosa, alu-

cinante y angustiada; asimismo, las vicisitudes espirituales de Bruno, y la partida de Martín hacia la Patagonia, agobiado por sus inmensas interrogantes sobre Dios, sobre la verdad acerca de Alejandra, y en búsqueda de sosiego en «un mundo limpio, frío, cristalino...» [36].

Debe advertirse que, a lo largo de toda la novela, está entreverado otro relato, el de la histórica y trágica jornada del general Juan Galo de Lavalle, que arrastra consigo el destino de los ascendientes de Alejandra, los Olmos y los Acevedo, intrincados en el pasado de la Argentina. Esta parte de la novela enfrenta el pasado heroico de una secular familia, con su decadencia y perturbación en el mundo de la época.

Pretender explicar algunos aspectos de *Sobre héroes y tumbas* es enfrentar el arte de la novela de Ernesto Sábato, arte que muestra, de inmediato, la ausencia de desenlace definitivo (aun cuando aparentemente la «Noticia preliminar» contenga un indicio); un juego con el tiempo y un soslayar la presencia del narrador; de ahí que la novela, con cierto aire retrospectivo, nos dé la sensación mágico-poética de un presente inmediato, haciéndose.

Conjeturemos sobre ello.

La «Noticia preliminar», pese a otras apariencias, es lo meramente asuntual; conlleva un enigma que habrá de ser explicado a lo largo de toda la obra.

De ella inferimos que:

1. El hecho que conmoverá la novela ya aconteció.

2. Algo aciago hubo entre Alejandra y su padre, y es posible que la clave esté en el 'informe'.

3. La opción 'por quemarse viva' encierra una inmensa sugestión.

Las ilaciones anteriores tienden honda vinculación con el juego del tiempo y la técnica de soslayo que aplica el novelista.

En lo que hemos denominado 'juego con el tiempo' pueden hacerse dos anotaciones:

Sobre héroes y tumbas tiene un tiempo definido, duramente cronológico y meteórico, señalado con fechas, con otoños, inviernos, primaveras.

> (Porque esa lluvia o ese sol forman parte —¡y de qué manera!— de la angustia o de los sentimientos que en ese instante embargan al personaje.)
>
> *Hombres y engranajes* [94].

Algunos ejemplos:

Es un sábado de mayo de 1953 en que Martín tiene la comunicación anhelante y misteriosa de Alejandra. Martín dice, en otra parte:

> La volví a ver en el mismo lugar del parque, pero recién en febrero de 1955...
>
> *Sobre héroes y tumbas* [41].

y es apenas, en el lapso de cuatro meses, entre ese febrero de 1955 y el 24 de junio del mismo años, en que tienen lugar sus significativos y angustiantes encuentros y desencuentros.

> ¡Cuántos días desolados transcurrieron en aquel banco del parque! Pasó todo el otoño y llegó el invierno. Terminó el invierno, comenzó la primavera (aparecía por momentos, friolenta y fugitiva, como quien se asoma a ver cómo andan las cosas, y luego, poco a poco, con mayor decisión y cada vez por mayor tiempo) y paulatinamente empezó a correr con mayor calidez y energía la savia en los árboles y las hojas empezaron a brotar; hasta que, en pocas semanas, los últimos restos del invierno se retiraron del parque Lezama hacia otras remotas regiones del mundo [27-28].

Este 'tiempo' manejado por Sábato es el tiempo limitado y angustiante con respecto del amor en su inútil combate con la soledad, pues esta categoría, subyugante e inasible, se vuelve interior y surge el ansia de su paso, de su retención o de su recuperación, según sean las connotaciones emocionales.

En la novela, asimismo, están enmarcadas extensas épocas —algunas alcanzan lo histórico— para dar la imagen de una cierta totalidad del infortunio de una familia argentina.

En *Sobre héroes y tumbas* hay otro tiempo, inasible, taumatúrgico. La novela se ha iniciado con un aparente desenlace y concluye con el viaje de Martín hacia la Patagonia; mas hay un juego de atemporalidad, de un tiempo inasible, el cual da carácter circular, permanente y eterno al relato. Se explica sencillamente: la novela concluye, en su apariencia, con el rumbo de Martín hacia el extremo Sur de la Argentina, pero sus confidencias a Bruno y su apasionante historia las está ofreciendo desde la primera parte de la obra, a su vuelta de la Patagonia, cuando todo ya está verificado y él sigue anhelante tras la verdad sobre Alejandra y la existenca de Dios.

Desconozco el ensayo surrealista de Ernesto Sábato acerca del *litocronismo,* o sea, la petrificación del tiempo a que se refiere en la confidencia de sus crisis espirituales; pero podría pensarse que, en

Sobre héroes y tumbas, nos ofrece, para la meditación, el juego antitético de petrificación y de dislocación temporal que, en la captación poética de una nueva realidad, como lo es la novela, nos da una sensación sincrética de la categoría tiempo.

La textura permanente de la narrativa lo constituye la tríada en que concurren la descripción, la narración en sí y el diálogo, manejada esta tríada con la omnisciencia y omnipresencia del escritor. Pero en textura se han realizado innovaciones substanciales que han conducido a la obtención de objetos poéticos en que las imágenes son más plásticas y a la vez más internas y profundas, sugeridoras e incitantes, mediante sesgos en la técnica y poética del relato. Estos cambios profundos en la narrativa lo son, entre tantos: el trasplante de los planos del personaje, hechos, espacio y tiempo; el entreveramiento de los mismos personajes como narradores; el 'diván verde poético', mediante el cual, por una suerte de fluir psíquico, el personaje mismo nos conduce al trasmundo de lo evocado, de lo onírico o de los aparentes estados dormidos, de lo epileptoide o de la dislocación mental; los distintos vértices para contemplar la realidad; el monólogo interior, las nuevas formas lingüísticas y hasta las construcciones sintácticas obtusas. Todo, en un afán de captar realidades y suprarrealidades que, en su ir y venir, en el tiempo y en el espacio, son incitaciones alucinantes para el escritor.

No vamos a discutir acerca de la originalidad o de los influjos. Ernesto Sábato mismo, en *Sobre héroes y tumbas,* pone en labios de Bruno Bassán una reflexión para el caso:

> ¿Qué, quieren una originalidad total y absoluta? No existe. En el arte ni en nada. Todo se construye sobre lo anterior. No hay pureza en nada humano [191].

El captar ciertas realidades y darle *su* 'realidad poética', se advierte, es el afán insobornable de Sábato, en medio de su tortura acuciante por el encuentro de la verdad, por la búsqueda de sí mismo y del absoluto, que indudablemente va a transferir a sus personajes. En la obtención de su realidad poética, Ernesto Sábato muestra rasgos estilísticos que, aglutinados en el desarrollo de la obra, dan toda una sensación de totalidad, de visiones e impresiones neorrealistas, con un espíritu y modalidades poéticos inconfundibles.

Vayamos al texto para contemplar algunos de estos rasgos peculiares. En la novela, estamos en el instante en que Martín recibe la premonitoria comunicación de Alejandra, en el parque Lezama, frente a la estatua de Ceres:

Cuando de pronto —dijo Martín— tuve la sensación de que alguien estaba a mis espaldas, mirándome.

Durante unos instantes permaneció rígido, con esa rigidez expectante y tensa, cuando en la oscuridad del dormitorio, se cree oír un sospechoso crujido. Porque muchas veces había sentido esa sensación sobre la nuca, pero era simplemente molesta o desagradable, ya que (explicó) siempre se había considerado feo y risible, y lo molestaba la sola presunción de que alguien estuviera estudiándolo o por lo menos observándolo a sus espaldas; razón por la cual se sentaba en los asientos últimos de los tranvías y ómnibus, o entraba al cine cuando las luces estaban apagadas. En tanto que en aquel momento sintió algo distinto. Algo —vaciló como buscando la palabra más adecuada—, algo *inquietante*, algo similar a ese crujido sospechoso que oímos, o creemos oír, en la profundidad de la noche. Hizo un esfuerzo para mantener los ojos sobre la estatua, pero en realidad no la veía más: sus ojos estaban vueltos hacia dentro, como cuando se piensa en cosas pasadas y se trata de reconstruir oscuros recuerdos que exigen toda la concentración de nuestro espíritu. «Alguien está tratando de comunicarse conmigo», dijo que pensó agitadamente. La sensación de sentirse observado agravó, como siempre, sus vergüenzas: se veía feo, desproporcionado, torpe. Hasta sus diecisiete años se le ocurrían grotescos. «Pero si no es así», le diría dos años después la muchacha que en ese momento estaba a sus espaldas; un tiempo enorme —pensaba Bruno—, porque no se medía por meses y ni siquiera por años, sino, como es propio de esa clase de seres, por catástrofes espirituales y por días de absoluta soledad y de inenarrable tristeza, días que se alargan y se deforman como tenebrosos fantasmas sobre las paredes del tiempo. «Si no esí de ningún modo» (le diría Alejandra) y lo escrutaba como un pintor observa a su modelo, chupando nerviosamente su eterno cigarrillo [12-13].

De inmediato observamos que:

a) Martín está relatando a Bruno.

b) El escritor maneja lo nuclear del relato.

c) Bruno y Alejandra son traídos desde planos distantes y distintos a uno nuevo.

Ernesto Sábato opera trasplantes en los planos de personajes, hechos, espacio y tiempo, así como entrevera fuentes de narración, dentro de una luz incierta, incitante para el lector convidado al escudriño —a través de dimensiones retrospectivas y evocadoras— de inéditos mundos de la memoria y del recuerdo, lastimados por lo perdido.

El «diván verde poético» (asignación que se me ocurriera hace tiempo frente a *Caos*, de Flavio Herrera, en la parte denominada «El

suicidio del ángel»)—y que, como ya se dijera, mediante el mismo, por una suerte de fluir psíquico el personaje mismo nos conduce al trasmundo de lo evocado, de lo onírico o de los aparentes estados dormidos, de lo epileptoide o de la dislocación mental—es una de las modalidades narrativas con las que Sábato realiza un escurridizo escape como narrador para ponernos frente al «ser» y la realidad inmediata de sus personajes torturados. Unas veces, el escritor está a la par de su personaje, inmiscuido en él; otras, está absolutamente distante. En el primer ejemplo que se expondrá, vemos al novelista en la inmediatez de su personaje, entreverándose participante de la angustia; en el segundo («Informe sobre ciegos»), el autor se habrá alejado, para dejarnos solos, a la par de de un demoníaco como lo es Fernando Vidal.

Alejandra ha llevado a Martín al Mirador, donde le hace insospechadas revelaciones, pero, a la vez, el escritor hace que ella caiga en el ensimismamiento retrospectivo y evocador para que nosotros nos acerquemos al borde de las profundidades más oscuras de su espíritu y así obtener una sugestión angélico-demoníaca de su ser.

> Esa chica pecosa es ella: tiene once años y su pelo es rojizo. Es una chica flaca y pensativa, pero violenta y duramente pensativa; como si sus pensamientos no fueran abstractos, sino serpientes enloquecidas y calientes. En alguna oscura región de su yo, aquella chica ha permanecido intacta, y ahora ella, la Alejandra de dieciocho años, silenciosa y atenta, tratando de no ahuyentar la aparición, se retira a un lado y la observa con cautela y curiosidad. Es un juego al que se entrega muchas veces cuando reflexiona sobre su destino. Pero es un juego difícil, sembrado de dificultades, tan delicado y propenso a la frustración como dicen los espiritistas que son las materializaciones: hay que saber esperar, ajeno a pensamientos laterales o frívolos. La sombra va emergiendo poco a poco y hay que favorecer su aparición manteniendo un silencio total y una gran delicadeza; cualquier cosita y ella se replegará, desapareciendo en la región de la que empezaba a salir. Ahora está allí: ya ha salido y puede verla con sus trenzas coloradas y sus pecas, observando todo a su alrededor con aquellos ojos recelosos y concentrados, lista para la pelea y el insulto [52].

En «Informe sobre ciegos», el autor se habrá alejado, en una mágica apariencia. Debe recordarse que esta parte constituye la angustiante búsqueda del sí mismo de Fernando Vidal, la explicación de su maldad humana signada espantosamente por el destino de un Edipo Rey, vidente, consciente de su pecado y con sentido premonitorio de su muerte. En la misma noche de su muerte, Fernando Vidal concluye el informe y se dirige al encuentro de su fin. Todo el informe

está en primera persona. Fernando se aproxima con su desasosiego irreversible frente al enigma de los ciegos mismos, de la secta —según su pensamiento trastrocado— enemiga de la humanidad:

> Me llamo Fernando Vidal Olmos; nací el 24 de junio de 1911 en Capitán Olmos, pueblo de la provincia de Buenos Aires, que lleva el nombre de mi tatarabuelo. Mido un metro setenta y ocho, peso alrededor de 70 kilos, ojos grisverdosos, pelo lacio y canoso. Señas particulares: ninguna. Se me podrá preguntar para qué diablos hago esta descripción de registro civil. Nada hay casual en el mundo de los hombres [268].

Sus relatos y reflexiones más conturbados son una suerte de atado de lo retrospectivo con presentes y angustiadas y demenciales conclusiones:

> Siempre me preocupó el problema del mal cuando desde chico me ponía al lado de un hormiguero armado de un martillo y empezaba a matar bichos sin ton ni son. El pánico se apoderaba de las sobrevivientes, que corrían en cualquier sentido. Luego echaba agua con una manguera: inundación. Ya me imaginaba las escenas dentro, las obras de emergencia, las corridas, las órdenes y contraórdenes para salvar depósitos de alimentos, huevos, seguridad de reinas, etc. Finalmente, con una pala removía todo, abría grandes boquetes, buscaba las cuevas y destruía frenéticamente: catástrofe general. Después me ponía a cavilar sobre el sentido general de la existencia, y a pensar sobre nuestras propias inundaciones y terremotos. Así fui elaborando una serie de teorías, pues la idea de que estuviéramos gobernados por un Dios omnipotente, omnisciente y bondadoso me parecía tan contradictoria que ni siquiera creía que se pudiese tomar en serio. Al llegar a la época de la banda de asaltantes había elaborado ya las siguientes posibilidades:
>
> 1.° Dios no existe.
>
> 2.° Dios existe y es un canalla.
>
> 3.° Dios existe, pero a veces duerme: sus pesadillas son nuestra existencia.
>
> 4.° Dios existe, pero tiene accesos de locura: esos accesos son nuestra existencia.
>
> 5.° Dios no es omnipresente, no puede estar en todas partes. A veces está ausente, ¿en otros mundos? ¿En otras cosas?
>
> 6.° Dios es un pobre diablo, con un problema demasiado complicado para sus fuerzas. Lucha con la materia como un artista con su obra. Algunas veces, en algún momento logra ser Goya, pero generalmente es un desastre.
>
> 7.° Dios fue derrotado antes de la historia por el Príncipe de las Tinieblas. Y derrotado, convertido en presunto diablo, es doblemente desprestigiado, puesto que se le atribuye este universo calamitoso [264-265].

En la novela hay dos ejemplos plásticos con respecto de contemplar la realidad desde distintos vértices. Este objeto de contemplación es el Mirador de la casa de Barracas, verdadero personaje ambiental, fantasmal y alegórico, creado por Sábato. Allí tienen lugar algunas de las entrevistas de Martín y Alejandra. En el relato es visto por este torturado y también por Bruno. Aparentemente ello no tendría significación; pero el 'ver' de Martín corresponde a un presente, el presente deteriorado, enloquecido de la familia de Vidal Olmos, y el 'ver' de Bruno, a otra época, a la de la niñez y adolescencia de éste, en que aún pudo rescatarse una noble prosapia, pero que empezó a enturbiarse con la existencia enigmática de Fernando. El Mirador tiene dos historias: un antes y un después, un 'antes' y un 'después' concurrentes en sus significaciones, incidentes en la vida de Bruno y de Martín, por cuanto que representa un mundo en que el misterio, la soledad, el sufrimiento, el desasosiego concurren y se atan para el particular destino de estos personajes. El Mirador es el lugar al que, en distintas épocas, cada quien por su lado, irá en peregrinaje, en busca de consolación y que habrán de ver convertido en muros ennegrecidos y cenizas porque allí habría de consumarse la purificación de Alejandra por el fuego.

En cuanto a nuevas formas lingüísticas, así como a construcciones sintácticas obtusas, nada qué decir con respecto de la expresión poética de Ernesto Sábato. No recurre a distorsiones; es sincero, castizo en el uso de su universal y rica habla. Ya se aludirá a su neobarroquismo que implica la observación sobre esa 'habla' y la complejidad de su temática.

> Uno se embarca hacia tierras lejanas, indaga la naturaleza, ansía el conocimiento de los hombres, inventa seres de ficción, busca a Dios. Después se comprende que el fantasma que se perseguía era Uno-Mismo.

Con ese conturbador pensamiento inicia Ernesto Sábato la «justificación» de *Hombres y engranajes;* así, anticipadamente en el tiempo, él mismo nos ayuda a explicarnos en sentido de *Sobre héroes y tumbas* y nos hace intuir el desasosegado quehacer de quien crea. *Sobre héroes y tumbas* es la novela de un hombre absorto que, desde los distintos vértices que son sus personajes, muestra su angustia y experiencia interiores. Aglutinando esos vértices, en mágica conversión geométrica, obtiene dos fases en que lo angélico y lo demoníaco revelan su dominio sobre el hombre. Las historias de sus personajes fundamentales —Martín, Alejandra, Bruno, Fernando— son las historias de cuatro seres que se buscan a sí mismos, con interioridades

conturbadas y en un mundo insomne, de luz difusa, de desconocimiento y arbitrariedad.

«Nunca tenemos la verdad absoluta» parece que fuera la temática universal de esta novela; de ahí que, ansiosos, todos, todos sus personajes, muchos de ellos no por humildes menos representativos —Humberto J. D'Arcángelo, Ivan Petrovich, y tantos— añoren, busquen muestren inconformidad o desaliento frente al diario vivir, y que los representativos busquen la verdad sobre el amor, Dios, la vida, el hombre, la incógnita de la ceguera, del 'ser' del pecado y del destino, así como la verdad en la ciencia y la pureza del arte.

A riesgo de 'convocar' la sonrisa irónica de Ernesto Sábato, a un comentario sobre el título de esa novela, lo cual conllevaría a la posibilidad de obtener su sentido:

«SOBRE HEROES Y TUMBAS»

Sobre = acerca de. Acerca de *héroes y tumbas:* Un quehacer poético sobre el heroísmo de seres del pasado y del presente, pero todos, cada uno de ellos, 'enterrado' en un algo. Los héroes del pasado enterrados en la propia tierra, con la autenticidad de sus ideales; y los del presente enterrados en sí mismos, con sus particulares incógnitas y búsquedas y zozobras, pero también héroes: quiénes, con su aire meditativo y melancólico; quiénes, con su amor desesperanzado; quiénes, con su recóndito interior torturado, y otros, también heroicos, heroicamente aferrados al pasado.

III. COMENTARIOS

Hay quienes asientan su interés literario lejos del rigor de la investigación y del quehacer crítico; leen relatos con gustos e inclinaciones por lo que signifique *eídomai* (hacerse semejante, fingir), por lo que conlleve la significación de *eido-poién* (figurar, representar), pues ambos vocablos griegos sugieren idea, belleza, esencia, forma, y son significaciones implícitas, aplicables, o que convienen a la novela. A ello debe agregarse el deleite por comentar, que también seduce, no importa con cuánta imprecisión, ni cuánto sufra ese quehacer por su dependencia subjetiva. Pero algún camino y riesgo habrá de tomarse frente a la obra de creación, pues son los novelistas los que confieren cierto derecho a ser así, por cuanto que —y más en el caso particular de Ernesto Sábato— proporcionan un objeto poético cuyos habla y contenido representan la resultante de un determinado clima espiritual

y, por consiguiente, existe la posibilidad de que los habitantes de la lectura, al enfrentar aquel objeto y abismarse en la sugestión de su clima génitrix, en actitud re-creadora, se encuentren a sí mismos, trastrabillantes, desconcertados, al casi identificarse con aquello que finge, y que contiene nuestra propia esencia, lo humano; que conmueve porque es expresivo y representa algo de uno mismo, del mundo, de la perspectiva vital y de un sino anunciado mediante hechos recónditos —ahora revelados—, y por ello poéticos.

Al releer *Sobre héroes y tumbas*, acude el recuerdo inmediato de la doctrina sobre la *permeabilidad* de la novela, doctrina expresada por el venerable viejo Baroja, don Pío, porque ya pre-sentía la inmensa posibilidad de que la novela pudiera captar dilatadas y profundas realidades; es decir, que la novela misma pudiera hacer objeto de su preocupación, de sus contenidos, todo lo interno y externo que atañe al hombre.

En *Sobre héroes y tumbas* se cumple esa perspectiva barojiana, porque ofrece múltiples y variados temas que permanentemente muestran el ser y el existir del hombre, la circunstancia que éste crea para su felicidad o para su desventura y *su* circunstancia ajena, ¿dada por el destino? A ello habría que agregar sus modalidades estilísticas.

De esa cuenta cabe proponer una 'elección' sobre esta obra de Sábato, que se contraería a decir que representa un cierto *neobarroquismo*, por su multiplicidad y concurrencia temáticas y por su expresión poética. Tal intento será a través del tema «Los seres atormentados y melancólicos de *Sobre héroes y tumbas*».

«Los seres atormentados y melancólicos de *Sobre héroes y tumbas*».

Debe advertirse que es sencillamente una aventura espiritual el proponer esta 'elección' acerca de un cierto neobarroquismo en la obra de Ernesto Sábato. Hay perceptibles indicios para que otras acendradas lecturas y acotaciones más cuidadosas puedan, en el futuro, aproximarnos íntimamente en este intento, o desdecirlo.

La explicación más simple acerca de lo barroco, en la arquitectura, dice algo de «retorcimiento de columnas y profusión de adornos en que predomina la línea curva». Es obvia y conocida la aplicación del término a otras bellas artes. Otras meditaciones acerca de lo barroco inducen a creer en la concurrencia de lo clásico griego —sentido eterno, trágico y meditativo—; en el aporte de lo romántico —macicez, heroicidad, virtuosismo—; en la recurrencia a lo oriental —distorsión que conlleva la curva y la aspiración significante de la columna salomónica hacia lo eterno—; en la incidencia, finalmente, de lo particular cristiano en lo que toca al alma: pecado y purificación, búsqueda y conocimiento de Dios.

Sobre héroes y tumbas se sustenta:

1, En la condición simétrica del clásico mito de Edipo: el incesto Fernando Vidal-Alejandra —esencia trágica—, y de la actitud serena y meditativa representada por el espíritu de Bruno Bassán;

2, en la dicotomía clásica de lo apolíneo y lo dionisíaco: Martín en la contemplación de Ceres frente al ser tortuoso de Alejandra, movida por el entusiasmo y el combate;

3, en la condición patricia y virtuosa del pasado argentino: la jornada heroica del general Lavalle, de macicez épica, paralela al infortunio contemporáneo;

4, en la forma sinuosa y conturbada, poética, a manera de confusas volutas que tiene el relato para revelar la interioridad del alma de los personajes; en la forma de columna salomónica eterna que busca particulares o totales verdades, simétrica con la manera meditativa y serena;

5, en la circunstancia cristiana, angustiante acerca del pecado y de la purificación, y de la aproximación a Dios, antagónica con el pensamiento y acción demoníacos.

A estos indicios de lo barroco deben agregarse:

a) La diversidad temática, esa permeabilidad de la novela *Sobre héroes y tumbas,* inmensa por sus innumerables 'leitmotivs' identificadores y conformadores de proposiciones que atañen permanentemente al alma;

b) la digresión constante, ya un rasgo, que se observa en la novela, y que se muestra unas veces por la contemplación y meditación significativas;

c) y la forma externa de expresión poética, dada en períodos extensos, con imprescindibles formas en que modificadores directos —simétricamente líricos—, símiles, metáforas e imágenes dan la respuesta a la ansiedad intimista y profunda del alma que, atormentada, encamina su melancolía a *la angustia metafísica.*

En el objeto poético casi siempre aparece una simetría ineluctable, enigmáticamente arrebatadora y tortuosa: el amor y la muerte; de aquí se desgaja toda una temática en que están la esperanza, la plenitud, la felicidad, el anhelo de vivir, la desolación, la incertidumbre, la angustia, el conocimiento de sí mismo, la imposibilidad de comunicación y, lo más espantoso, la imposibilidad, a veces, de comunicarnos con nosotros mismos y, por ende, con el Absoluto, categorías nuevas en el relato y con las que todo ser humano está comprometido, porque

esos, parecen ser los caminos de conocimiento y de expresión que persigue la novela contemporánea: los de aproximarse al hombre inmerso en problemas insospechados, caso chapotenando en un mundo cuyos sacerdotes inician ceremonias misteriosas cada vez más complejas, inextricables, a sabiendas de que el denodado empeño por alcanzar un 'algo' está irremisiblemente perdido.

Estas reflexiones sobre la diversidad temática, las digresiones y la forma poética externa intentarían, al momento, señalar indicios *neobarrocos* en la narrativa de Ernesto Sábato, y la pretensión de asegurar que la concurrencia de dos actitudes, la eterna clásica y una visión contemporánea del existir del hombre, se engarzan en la novela *Sobre héroes y tumbas,* con la intención religiosa de hacernos re-leer nuestra propia conciencia.

Al respecto del título de esta parte —«Los seres atormentados y melancólicos de *Sobre héroes y tumbas*»— hubo discusión íntima por los términos «desesperanzados» o «atormentados». Haber decidido el empleo de este último obedece a que incide en la significación de 'angustia' y porque en la novela predomina una intención esperanzada... no importa que ésta sea la del encuentro con el infierno mismo. La enunciación de 'seres melancólicos' se rige por la presencia, en los personajes, de una profunda e inalterable tristeza que conduce al ensimismamiento, rellano para la angustia metafísica que podría aproximar al verdadero sentido de búsqueda de la infinitud.

«Nunca tenemos la verdad absoluta» parece que fuera la temática universal de la novela *Sobre héroes y tumbas* y ello es lo que promueve la tormenta y la melancolía de sus personajes en búsqueda de resolver su propio enigma y encontrar su destino. Entreverados en esa temática pueden observarse los rasgos neobarrocos preanunciados.

Las historias de Alejandra, Martín, Fernando Vidal y Bruno Bassán son las historias de seres atormentados y melancólicos.

Alejandra es un alma injuriada desde épocas arcanas; se ha buscado a sí misma desde la niñez y, enmascarada, busca salida a su insondable angustia comunicándose con Martín; pero ello no representa su salvación momentánea.

Alejandra es hija de Fernando Vidal y de Georgina Olmos, primos entre sí. Cobra repulsión por la madre, a quien da por muerta. Epiléptica —todo el trazo sintomático lo da el autor—, es presa de torturas indecibles. En la reconditez de toda la obra está el incesto que se revela como un acorde trágico. La única salida está en dar muerte a su padre y buscar ella la purificación por el fuego; pero más allá de la purificación por el fuego está, para ella misma, su incomprensible amor por Martín, porque cuando éste, después de la catástrofe, va a

los muros renegridos y cenizas del Mirador, aún cree oír una voz que clama: ¡Martín!, como evidencia de que no ha alcanzado la paz, y como símbolo de la resistencia de la voluntad humana para la aceptación del destino, aún más allá de la muerte.

En el pensamiento de Martín está el trazo de Alejandra.

> Apagá esa luz —dijo ella.
>
> Martín la apagó y volvió a sentarse a su lado.
>
> —Martín —dijo Alejandra con voz apagada—, estoy muy, muy cansada, quisiera dormir, pero no te vayás. Podés dormir aquí, a mi lado.
>
> El se quitó los zapatos y se acostó al lado de Alejandra. Sos un santo —dijo ella, acurrucándose a su lado.
>
> Martín sintió cómo de pronto ella se dormía, mientras él trataba de ordenar el caos de su espíritu. Pero era un vértigo tan incoherente, los razonamientos resultaban siempre tan contradictorios que, poco a poco, fue invadido por un sopor invencible y por la sensación dulcísima (a pesar de todo) de estar al lado de la mujer que amaba.
>
> Pero algo le impidió dormir, y poco a poco fue angustiándose. Como si el príncipe —pensaba—, después de recorrer vastas y solitarias regiones, se encontrase por fin frente a la gruta donde ella duerme vigilada por el dragón. Y como si, para colmo, advirtiese que el dragón no vigila a su lado amenazante como lo imaginamos en los mitos infantiles, sino, lo que era más angustioso, dentro de ella misma: como si fuera una princesa dragón, un indiscernible monstruo, casto y llameante a la vez, candoroso y repelente al mismo tiempo: como si una purísima niña vestida de comunión tuviese pesadillas de reptil o de murciélago [123-124].

Martín es la elección de Alejandra para sosiego de ella. Rechazado por su propia madre, con repulsa hacia su padre, Martín es un solitario. De la contemplación de la estatua de Ceres —lo apolíneo y sereno— en su soledad, va al encuentro de Alejandra —lo dionisíaco y demoníaco— para sumergirse después en las interrogantes más tortuosas como lo serán la incógnita de Alejandra y la búsqueda de Dios. Martín es el símbolo de la desolación y de lo melancólico en el amor, y también un elegido para la meditación.

> Alejandra permanecía invisible y Martín se refugiaba en su trabajo y en la compañía de Bruno. Fueron tiempos de tristeza meditativa; todavía no habían llegado los días de caótica y tenebrosa tristeza. Parecía el ánimo adecuado a aquel otoño de Buenos Aires, otoño no sólo de hojas secas y de cielos grises y de lloviznas, sino también de desconcierto, de neblinoso descontento.
>
> ... ...
>
> Y Martín, que se sentía solo, se interrogaba sobre todo: sobre

> la vida y la muerte, sobre el amor y el absoluto, sobre su país, sobre el destino del hombre en general. Pero ninguna de estas reflexiones era pura, sino que inevitablemente se hacía sobre palabras y recuerdos de Alejandra, alrededor de sus ojos grisverdosos, sobre el fondo de su expresión rencorosa y contradictoria [195].

Sus desencuentros con Alejandra, su soledad, sus interrogantes sólo encontrarán un mínimo de reposo al contemplar la inmensidad en la Patagonia, huyendo de la catástrofe provocada por Alejandra; allí:

> ... sintió que una paz purísima entraba por primera vez en su alma atormentada [505].
>
> El cielo era transparente y duro como un diamante negro. A la luz de las estrellas, la llanura se extendía hacia la inmensidad desconocida.

y será sólo un mínimo de reposo, porque, con el tiempo, volverá a la par de Bruno para, en forma circular, mantener el contrapunto de la zozobra y el ansia de un «mundo limpio, frío, cristalino».

La simetría poética de Martín y Alejandra reivindica el eterno tema del amor migratorio, y en el cual la felicidad, fugitiva, sufraga su paso con la nostalgia y la muerte.

Fernando Vidal es también un personaje acuciado por la búsqueda de su particular verdad: la obsesiva acerca de los ciegos y la de su orden espiritual: el encuentro de su castigo por el incesto con Alejandra. Fernando es el eje del mito contemporáneo esenciado en Edipo, y el símbolo nihilista y desconcertante del mundo actual. Prometeo de fuerzas desencadenadas, también representaría un reto a la razón dominadora en actitud rebelde y demoníaca, uno de

> ... los negros monstruos que tenían el derecho a sentarse a la derecha de Satanás... [412].

A través de Fernando Vidal, Ernesto Sábato rescata el espíritu conturbado, alienado. La fuerza destructora de este personaje es producto de su angustiada esencia y de la circunstancia del pecado. Tiresias conoce la verdad porque es ciego. Edipo encuentra él mismo su castigo y, a través de ese castigo, la verdad.

Fernando, en una pesadilla espantosa, fruto de su condición paranoica, dentro de un aparente estado dormido, sufraga el pecado de su incesto, para después alcanzar un sentido premonitorio que lo conducirá al castigo y a la muerte.

> Hundido en el barro, con el corazón latiendo agitadamente en medio de aquella inmundicia que me envolvía, con mis ojos hacia

adelante y arriba, vi cómo los grandes pájaros planeaban lentamente sobre mi cabeza. Advertí a uno de los ellos que bajaba desde atrás, lo vi recortarse, gigantesco y cercano, sobre el ocaso, volviendo luego hacia mí, y posarse con un hueco chasquido sobre el barro, frente mismo a mi cabeza. El pico era filoso como un estilete, su expresión tenía esa mirada abstracta que tienen los ciegos, porque no tenía ojos: podía yo distinguir sus cuencas vacías. Parecía una antigua divinidad en el momento que precede al sacrificio.

Sentí que aquel pico entraba en mi ojo izquierdo, y por un instante percibí la resistencia elástica de mi pupila, y luego cómo el pico entraba áspera y dolorosamente, mientras sentía cómo empezaba a bajar el líquido por mi mejilla.

... ...

Y mientras sentía que el agua de mi ojo y la sangre bajaban por mi mejilla izquierda, pensaba: «Ahora tendré que soportar en el otro ojo.» Con calma, creo que sin odio, lo que recuerdo me asombró, el gran pájaro terminó su trabajo con el ojo izquierdo y luego, retrocediendo un poco, su pico repitió la misma operación con el ojo derecho... [339-340].

Un tanto externamente, frente a este documento surrealista de Ernesto Sábato, reflexionamos: la maldad humana es una signatura espantosa, pero, al final, humana y redentora, porque sin ella no existiría el contrapunto del bien.

Y Bruno Bassán es ese contrapunto. Bruno Bassán es el escucha de las vicisitudes de Martín —contemplativo, reflexivo, un ser de la soledad—. Este personaje, de categoría humanística, permanece en toda la obra, arrastra al mismo autor hacia digresiones profundas e inmensas, muchas de ellas con puntos de partida en el espíritu conturbado de Martín, en las cosas nimias de la naturaleza y en la anécdota realista, como el maravilloso encuentro con Jorge Luis Borges en una de las calles de Buenos Aires, lo que da pie para la exposición de una teoría estética sobre la obra del gran enneblinado argentino.

Bruno enfrenta los temas de la soledad, del arte, de la felicidad, de la muerte, del destino...

En una oportunidad, Martín le habla acerca de la esperanza de volver a ver a Alejandra:

La «esperanza» de volver a verla (reflexionó Bruno con melancólica ironía). Y también se dijo: ¿no serán todas las esperanzas de los hombres tan grotescas como estas? Ya que, dada la índole del mundo, tenemos esperanzas en acontecimientos que, de producirse, sólo nos proporcionarían frustración y amargura; motivo por el cual los pesimistas se reclutan entre los ex esperanzados, puesto que para tener una visión negra del mundo hay que haber creído antes en él y en sus posibilidades [28].

e hilvanando e hilvanando, llegamos a contemplar, en las líneas subsiguientes, el pensamiento melancólico de Ernesto Sábato sobre el pesimismo, el desamparo y el horror frente a lo inalcanzable del absoluto.

Después de una de sus conversaciones con Martín, en las cuales éste busca sosiego, Bruno se queda contemplando el atardecer sobre Buenos Aires. Asoma el Bruno contemplativo:

> El sol se ponía, y a cada segundo cambiaba el colorido de las nubes en el poniente. Grandes desgarrones grisvioláceos se destacaban sobre un fondo de nubes más lejanas: grises, lilas, negruzcas. *Lástima ese rosado,* pensó, como si estuviera en una exposición de pintura. Pero luego el rosado se fue corriendo más y más, abaratando todo. Hasta que empezó a apagarse y, pasando por el cárdeno y el violáceo, llegó al gris y finalmente al negro que anuncia la muerte, que siempre es solemne y acaba siempre por conferir dignidad.
>
> Y el sol desapareció.
>
> Y un día más terminó en Buenos Aires: algo irrecuperable para siempre, algo que inexorablemente lo acercaba un paso más a su propia muerte [162-163].

Cuando Bruno cuenta su propia vida —se supone, al autor—, dice:

> Y en aquel reducto solitario me ponía a escribir cuentos. Ahora advierto que escribía cada vez que era infeliz, que me sentía solo, o desajustado con el mundo en que me había tocado nacer. Y pienso si no será siempre así, que el arte de nuestro tiempo, ese arte tenso y desgarrado, nazca invariablemente de nuestro desajuste, de nuestra ansiedad y de nuestro descontento [468].

Estas líneas y tantas más, en el desarrollo de *Sobre héroes y tumbas,* subyugantes, de inmensa fascinación para el quehacer humanístico, podrían aproximarnos, lentamente, a la posibilidad de una concepción total de la obra de Ernesto Sábato. ¿Acaso no hay en la obra poética una línea biográfica íntima? Y ello no solamente en lo externo. El pensamiento filosófico, estético y literario expuesto por Sábato en *Hombres y engranajes,* 1951, se cumple decididamente en la novela que nos ha preocupado. Ernesto Sábato * anda disperso en sus personajes, dispersa su angustia con respecto del amor, la soledad, el arte, la ciencia, el destino y la muerte.

---

* Sábato, Ernesto: *Uno y el universo,* Buenos Aires, Editorial Sudamérica, tercera edición en la Colección Indice, 1970. (La obra está fechada por Ernesto Sábato en Santos Lugares, septiembre de 1968.) *Hombres y engranajes,* Buenos Aires, Emecé Editores, S. A., 1951. *Sobre héroes y tumbas,* Buenos Aires, Editorial Sudamericana, Colección Piragua, octava edición en la Colección Piragua, publicada en octubre de 1968. (La obra fue publicada, por primera vez, en 1961.)

Sobre héroes y tumbas deja una rara sensación: en el alma queda el rastro melancólico que dejan esas aves insomnes y migratorias que viajan en bandadas a medianoche y en la madrugada, cuando se escucha cómo avanza la tristeza y la soledad; el rastro de esas aves que, instintivamente seguras de los lugares de reposo —instinto venido a través de cientos de años de vuelo—, buscan reposo en algún bosque, sólo por un tiempo breve, y no se dan cuenta de cuán conturbado dejan ese bosque en el cual buscaron cobijo... Pero también, ¿y por qué no?, también la sensación de que el hombre, como dice el mismo Ernesto Sábato:

> ... no está sólo hecho de desesperación, sino de fe y de esperanza; no sólo de muerte, sino también de anhelo de vida; tampoco únicamente de soledad, sino de momentos de comunión y de amor (209).

RICARDO ESTRADA

Universidad del Valle de Guatemala
Apartado postal 82
GUATEMALA

«SOBRE HEROES Y TUMBAS» EN SUS CONTEXTOS

1. EL CONTEXTO POLITICO-CULTURAL

El 16 de septiembre de 1955, con el triunfo del movimiento militar, alentado en gran medida por los imperialismos inglés y norteamericano, que se disputaban ya esta parte del mundo, se cierra un capítulo de la vida argentina. Los intelectuales de clase media, sector del que proceden la mayoría de nuestros escritores, celebran el hecho y más aún el posterior desplazamiento del *nacionalista* Lonardi (1) por el *democrático* Aramburu (2). La ilusión, para quienes creían que el peronismo había sido mero producto de manejos demagógicos, propaganda totalitaria masiva, falta de conciencia obrera y fraude electoral, duró poco: la formación y medidas de la Junta Consultiva Nacional (3), donde volvían a reunirse, con exclusión de los comunistas, los mismos rostros de la anacrónica Unión Democrática (4) de 1946; la represión organizada contra el movimiento

---

(1) Eduardo Lonardi (1896-1956) fue el militar porteño que encabezó el movimiento militar contra Perón y ejerció la presidencia entre el 20 de septiembre de 1955 y el 13 de noviembre del mismo año. Intentó un retorno a los ideales de la revolución del 4 de junio de 1943, de corte nacionalista, pero fue traicionado por los sectores liberales y pro yanquis del ejército, quienes ansiaban, además, poner en práctica sus planes revanchistas contra el movimiento obrero.

(2) Pedro E. Aramburu (1903-1970), militar cordobés que intervino en el levantamiento armado contra Perón, fue nombrado jefe del Estado Mayor del Ejército a la caída de aquél. El movimiento interno que removió al general Lonardi lo convirtió en presidente provisional (noviembre de 1955-mayo de 1958) y eso significó un retorno al país liberal y una franquicia para el ingreso de los intereses extranjeros. Si bien proscribió al peronismo para las elecciones de 1958, mantuvo la decisión de reconocer al presidente electo, a pesar de presiones en contrario. Fue secuestrado, interrogado y ultimado por un comando guerrillero urbano.

(3) Organismo encargado de reformar la constitución argentina de 1853 y cuyos convencionales fueron elegidos por votación en julio de 1957. Se impusieron en la ocasión los votos en blanco peronistas (2.115.861) sobre los del radicalismo del Pueblo (2.106.524) y el radicalismo Intransigente (1.847.603).

(4) Coalición de partidos políticos (radicales, socialistas, demócratas progresistas, comunistas y un sector del conservadurismo) que opuso a la fórmula Perón-Quijano, en las elecciones de 1946, la de Tamborini-Mosca. Encarnó la lucha electoral como una cruzada por la democracia contra el fascismo, y creyó contar con amplia mayoría, pero fue claramente derrotada.

obrero que seguía fiel a Perón (5), y la confección del Plan Prebisch *para superar una supuesta crisis económica, eran demasiado* elocuentes.

Contra ese Plan se manifestaron, entre otros, Luis Sommi, Abrahán Guillén y Arturo Jauretche, para quien el funcionario de la CEPAL —ex subsecretario de Hacienda de Uriburu y de Justo (6) y gerente del Banco Central en la *década infame*— (7) era el encargado de fraguar, en 1956, el infundio de que la Argentina atravesaba «la crisis más aguda de su historia», si bien un año antes, en su *Estudio económico de América Latina,* reconocía los aciertos del gobierno popular. Para ello tergiversaba datos sobre transportes, energía, capacidad productiva y deuda externa, con fines aviesos, como la contratación de empréstitos que maniataran nuestro futuro en beneficio de los intereses foráneos. Puntualizaba Jauretche en *El Plan Prebisch. Retorno al coloniaje* (diciembre de 1955) la siguiente circunstancia, humillante

---

(5) Juan D. Perón (1895-1974) surge a la vida política a través de una logia militar, el GOU (¿Grupo de Oficiales Unidos?), en cuyo ideólogo se convierte con motivo de la revolución del 4 de junio de 1943. Se hace cargo, bajo el nuevo Gobierno, del Departamento de Trabajo, al que convierte en Secretaría de Trabajo y Previsión, y desde el cual instrumenta una política laboral inusitada. Al disponer su candidatura, con el apoyo de una gran fracción del movimiento obrero, más sectores radicales, socialistas, laboristas y nacionalistas, debió enfrentar la resistencia del embajador norteamericano Spruille Braden. Fue destituido entonces de sus cargos (era también ministro de Guerra y vicepresidente), ocasión en que se produjo la gesta popular del 17 de octubre de 1945, cuando los obreros de los frigoríficos y otros centros fabriles convirgieron hacia la Plaza de Mayo para exigir su libertad. Triunfó en las elecciones de 1946 y su primera presidencia, más la mitad de su segundo período, para el cual había sido reelecto, le permitieron desplegar una política renovadora en lo económico (nacionalización de la banca y depósitos, cancelación de la deuda externa, creación del Instituto para la Promoción del Intercambio, fomento a la industria nacional, etc.), en lo político (entre otras cosas, la sanción del voto femenino) y en lo social (leyes de jubilación, protección al trabajador, vacaciones anuales pagadas, etc.), para lo cual lo secundó su esposa hasta la fecha de su muerte (julio de 1952). Derrocado por un golpe militar, se exilió sucesivamente en Paraguay, Venezuela, Panamá y España. Desde allí trató de conducir equilibradamente las alas extremas de su movimiento y tuvo una decisiva influencia sobre la política interna de la Argentina mediante órdenes precisas, pactos, vetos, etc. Trató de retornar sin éxito al país, en diciembre de 1964, pero años después la agitación popular presionó para repatriarlo, hecho que se concretó el 17 de noviembre de 1972. Proscrito en las elecciones del año siguiente por una argucia legal, el triunfo de la fórmula Cámpora-Solano Lima facilitó su acceso a la Presidencia, junto a su segunda esposa, María Estela Martínez, en octubre de 1973. Su intento de revertir la política que lo había desplazado en 1955 no alcanzó a dar los frutos esperados debido a las disidencias internas existentes en su partido y a lo delicado de su salud.

(6) José F. Uriburu (1868-1932) fue el militar que encabezó el movimiento que el 6 de septiembre de 1930 derrocó al presidente radical Hipólito Yrigoyen. Intervino provincias, reorganizó la administración pública con agentes fieles, nombró comisiones investigadoras y anuló las elecciones parciales de 1931 debido al triunfo de los candidatos radicales. Convocó a elecciones generales para noviembre de 1931, previo veto de la fórmula radical Alvear-Güemes, y se impuso en ellas fraudulentamente Agustín P. Justo (1878-1943), quien era comandante del Ejército y había tenido activa participación en el golpe del 6 de septiembre.

(7) Calificación que el nacionalista José L. Torres aplicó en uno de sus libros a la década de 1930, porque las autoridades se mantuvieron mediante el fraude electoral y firmaron contratos lesivos para la economía nacional. Un pacto con el Gobierno inglés (Roca-Runcimann, 1934) nos creó más obligaciones que las existentes para los miembros del Commonwealth sin otorgarnos ninguna de sus ventajas.

para nuestro pueblo y que se ha ido agudizando, con breves interregnos, hasta hoy:

> La Argentina ingresa así en la última escala de los países subdesarrollados, en los que la «asistencia técnica» de los organismos internacionales termina configurando una verdadera intervención extranjera (8).

Para comprender mejor esa época, conviene tener en cuenta que Estados Unidos, desde la segunda posguerra, estaba desplazando a Inglaterra del papel hegemónico dentro de la economía capitalista mundial. Eso lo conseguía *ayudando* —es decir, endeudando— a los países europeos occidentales, convertidos en mercados de sus excedentes financieros; en todo caso, Gran Bretaña, el Mercado Común Europeo y Japón funcionaban como socios menores del poderoso país de América del Norte, que los controlaba a través del FMI, del Gold Exchange Standar y del BIRF. Dice al respecto Vivián Trías:

> Desde 1950 a 1963 el activo directo de las corporaciones norteamericanas en el exterior pasó de 11.888 millones de dólares a 40.600 millones; un aumento del 244 por 100. El activo crece en 28.800 millones de dólares, pero sólo la mitad (14.400 millones) representa capital neto exportado desde Estados Unidos. Si se tiene en cuenta que en el mismo período las rentas (beneficios, intereses, etc.) revertidas a Estados Unidos desde el exterior suman 29.400 millones de dólares, resulta que extrajeron de tierras ajenas 15.400 millones más de lo que efectivamente invirtieron (9).

Tal fenómeno dio lugar a la formación de un sistema neocolonialista para los países dependientes, gracias a cuya exacción puede Estados Unidos prestar dólares a sus aliados. El sistema era resultado, asimismo, de la sustitución del capitalismo competitivo por el monopolista y de la expansión y dominación imperialistas, las cuales establecen el sometimiento de unos pueblos a otros mediante inversiones lesivas para los países sometidos, pactos de colaboración militar y/o técnica y toda clase de regalías (ventajas impositivas y de crédito, bancos propios, devaluaciones que les permiten apropiarse de empresas locales a precios irrisorios, etc.). Para su eficaz funcionamiento, dicho sistema requería también diversas formas de penetración cultural, dentro de las cuales tuvo papel destacado la televisión (inaugurada para los argentinos en 1954, con un solo canal estatal, fue

---

(8) Jauretche, Arturo: *El Plan Prebisch. Retorno al coloniaje*, Buenos Aire, Peña Lillo, 1974, p. 106.

(9) Trías, Vivián: *La crisis del Imperio*, Buenos Aires, Cimarrón, 1974, p. 74.

privatizada al año siguiente por el gobierno provisional), que impusieran una forma de vida y neutralizaran los movimientos nacionalistas populares de liberación.

En estas circunstancias, el gobierno *de facto* de las Fuerzas Armadas llama a elecciones generales, previo veto del peronismo. La figura de un dirigente político de porte intelectual y formación marxista ha ido creciendo en los años posteriores al 55 y reuniendo en torno de un programa antiimperialista a varios otros grupos políticos que se integran en el radicalismo intransigente. Un pacto formal con Perón prácticamente le asegura el triunfo electoral y fomenta la falsa expectativa de que las clases medias conducidas por el autor de *Petróleo y política* (1954) van a poder dirigir y reformar políticamente a las masas peronistas. Sin embargo, una vez que asume el gobierno (1 de mayo de 1958), Frondizi (10) inclina su política hacia una fracción minoritaria dentro de su partido, la que se expresa mediante la revista *Qué* —luego también el diario *El Nacional*— y tiene como ideólogo a Rogelio Frigerio (11).

El frigerismo es desarrollista, una teoría que, en lo económico, propugna las inversiones extranjeras para acelerar el avance tecnológico (ingresamos al Fondo Monetario Internacional) en las industrias exactivas (petróleo, carbón, hierro) o básicas (siderurgia, petroquímica) a causa de la escasez de capitales nativos; apoyo crediticio y exenciones impositivas para la inversión privada, dirigida a los renglones prioritarios con exclusión del Estado; incremento de la productividad para abaratar los costos y ampliar el margen de ganancia de las empresas; fomento de las importaciones industriales, sobre todo dentro del mercado latinoamericano, a fin de aumentar nuestra capacidad de pago al exterior, etc. En lo social, favorecer el proceso de desarrollo integrando, de uno u otro modo, la mayor cantidad de sectores y evitando, en lo posible, los enfrentamientos internos; fomentar el surgimiento de una clase empresaria *moderna* que olvide las aspiraciones autonómicas (consignadas en diversos artículos, en especial el 40, de la Constitución peronista de 1949) y acepte subor-

---

(10) Arturo Frondizi (1908), hijo de italianos, militó en el radicalismo yrigoyenista desde su juventud, y ocupó la Presidencia de la República entre mayo de 1958 y marzo de 1962, cuando lo derrocó un golpe militar, luego del cual fue recluido durante un año en la isla Martín García. Había sido diputado, candidato a vicepresidente y, con motivo de la elección de convencionales constituyentes (1957), había provocado una escisión dentro del partido radical entre la UCRP y la UCRI, que pasó a encabezar.

(11) Industrial, comerciante y periodista, Rogelio Frigerio (1914) fue subdirector primero, y luego director, de la revista *Qué sucedió en siete días*, y de varios institutos de investigación económico-social. Publicó, entre otros, los libros *Los 4 años (1958-1962)* e *Historia y política* (1963).

dinarse al capital internacional. Eugenio Gastiazoro, cuya *Crítica al desarrollismo* traza la anterior caracterización, concluye afirmando:

> El desarrollismo, en nuestro país, aparece como expresión de una burguesía que ha abandonado la perspectiva nacionalista del peronismo para integrarse al imperialismo y confiar al desarrollo impulsado por el mismo la solución de sus problemas internos. El intento de construir una nación burguesa autónoma había sido abandonado, aunque se siguieran empleando sus símbolos (12).

La decepción que produjo tan brusco cambio entre aquellos que habían confiado, desde la izquierda, en la solución frondicista, fue muy grande. Vino a sumarse a otros desengaños, y así lo confiesa Ismael Viñas en *Orden y progreso. La era del frondicismo:*

> Nuestra repugnancia ética a tratar con el peronismo, nuestra creencia a creerlo absorbible por nuestras respectivas organizaciones, nuestros brotes de gorilismo, enmascaran muy a menudo el conflicto clasista que aún no hemos resuelto (...). La tarea más difícil nos toca a nosotros, a los que hemos elegido voluntariamente desgarrarnos de nuestra clase, desgarrarnos de ese mundo viejo. Somos nosotros los que tenemos que superar más prejuicios y más limitaciones. Mucho nos hemos equivocado, pero la historia ha sido con nosotros muy generosa: se ha ocupado de desnudar delante de nuestros ojos el esqueleto del sistema y nos ha regalado una experiencia privilegiada. Si somos capaces de asimilar efectivamente esa experiencia, seremos dignos del privilegio que hemos tenido. Si no... siempre nos queda el camino de refugiarnos, nuevamente, en nuestra clase, en ese mundo viejo que vemos morir despiadadamente y que es capaz de producir actos despiadados (13).

Contrariamente, partidos neoconservadores, como el Socialismo Democrático, el democristianismo de Manuel Ordóñez y el Partido Cívico independiente se fueron acercando a la fuerza gobernante. Incluso el fundador de este último partido, el economista liberal Alvaro Alsogaray, fue ministro de Arturo Frondizi.

La postrera esperanza de que las clases medias llevaran adelante un programa de liberación quedaba así frustrada y sus más sinceros adherentes entregados a una encrucijada política de la que saldrían en varias direcciones: unos hacia el conformismo y la apatía; otros hacia posiciones ultraizquierdistas que, tiempo después, contribuirían a la guerrilla urbana; muchos hacia una revisión de su concepto de

---

(12) Gastiazoro, Eugenio: *Crítica del desarrollismo*, Buenos Aires, Editores Dos, 1970, p. 47.

(13) Viñas, Ismael: *Orden y progreso. La era del frondicismo*, Buenos Aires, Palestra, 1960, pp. 294-295.

nacionalidad, lo que los llevaría a querer informarse mejor acerca de la realidad nacional —el consumo de ensayos políticos aventaja a cualquier otro rubro dentro de las estadísticas editoriales en la década de los sesenta— y a contribuir al rotundo triunfo del FREJULI (Frente Justicialista de Liberación Nacional) en las elecciones generales de marzo de 1973.

Todas estas frecuentes y profundas conmociones soportó, en unos pocos años, la conciencia social —débil, informe— de nuestras clases medias, entre las cuales se reclutan, principalmente, no sólo los escritores sino también los lectores argentinos. Las obras políticas, o de política cultural, les ayudaron a independizarse de los mitos liberales en que habían sido educados, acercándolos más a otros grupos sociales con los que compartían penurias y frustraciones, a gustar de los productos nacionales de que antes renegaban, a cuestionar ciertos tabúes sexuales o corporales con los que habían crecido. Dentro de ese proceso de concientización nacional se ubica el fulminante descubrimiento de la literatura argentina. Quizás el suceso internacional de *Rayuela* (1964), de Julio Cortázar, haya sido el detonante, pero lo cierto fue que a la sombra de su éxito, *Bestiario* (1951), del mismo autor, que sólo había vendido tres mil ejemplares a lo largo de diez años, es reeditado y se agota en pocos meses. Algo semejante ocurre con *Adán Buenosayres* (1948), de Leopoldo Marechal, cuya edición original seguía cubierta por el polvo en los estantes de las librerías; en 1966, reeditada dentro de la colección popular Piragua de la editorial Sudamericana, atrae sobremanera al público lector.

Lo anterior explica la profusión de revistas culturales o literarias aparecidas hacia esa época (*Contorno,* 1953-1959; *Ficción,* 1956-1967; *El escarabajo de oro,* 1960-1974; *Entrega,* 1960-1963; *Hoy en la cultura,* 1961-1966, etc.), así como la vasta bibliografía que se ocupa del peronismo, su naturaleza, orígenes, causas, consecuencias... Las interpretaciones provienen de pensadores socialistas (*Las ideas políticas en la Argentina,* 1958, segunda edición, de José Luis Romero; *Doce años de oprobio,* 1958, de Juan A. Solari); marxistas (*El proletario en la revolución nacional,* 1958, de Rodolfo Puigrós; los números 7-8 de *Contorno,* julio de 1956, con opiniones de los hermanos Viñas, Rozitchner, Troiani, Sebrelli, etc.); conservadores (el número 237 de *Sur,* noviembre-diciembre de 1955, con colaboraciones de Victoria Ocampo, Jorge L. Borges, González Lanuza, Guillermo de Torre, etc.); nacionalistas (*Ayer, hoy, mañana,* 1956, de Mario Amadeo; *Perón y la crisis argentina,* 1956, de Julio Irazusta); trotsquistas (*Peronismo y frondicismo,* 1958, de Enrique Rivera), e incluso de un hombre del Departamento de Estado: *1955, junio a diciembre. La Argentina, un ca-*

lidoscopio, de Arthur P. Whitaker. Los dos ensayos más leídos por entonces desentrañan, sea la configuración, funcionamiento y niveles de la clase dirigente argentina *(Los que mandan,* 1964, de José Luis de Imaz), sea la estratificación y los contactos interclasistas *(Buenos Aires, vida cotidiana y alienación,* 1964, de Juan José Sobrelli).

Es notorio el auge de la narrativa (cuentos y novelas) como género más apto para reelaborar aspectos del contorno socio-político. Precisamente con un conjunto de narradores voy a conformar el *corpus* dentro del cual ubicar *Sobre héroes y tumbas* (1961). Algunos de ellos, respecto al peronismo, siguen los lineamientos de *Sur,* que son los de la oligarquía liberal argentina: Héctor Alvarez Murena, verdadero *delfín* de ese equipo, y Beatriz Guido. Bastante distinta es la trayectoria de Julio Cortázar. Admirador de aquella revista, en la cual colaboró con varias reseñas bibliográficas, durante los años cincuenta, cuando reside ya en Francia, vira hacia la izquierda y se convierte paulatinamente en simpatizante de la revolución cubana, primero, y de los movimientos terroristas latinoamericanos y argentinos, después. Al reformismo universitario y a la FUBA (Federación Universitaria de Buenos Aires) estuvo ligado David Viñas, radical por tradición familiar, que apoyó con entusiasmo la candidatura de Frondizi para deslizarse luego hacia la izquierda marxista: el MLN (Movimiento de Liberación Nacional), orientado por su hermano Ismael, y otros grupúsculos semejantes. Codirigió además la revista *Contorno,* muy influyente en su momento, que no se privó de admirar al retrógrado y antipopular Martínez Estrada (véase *¿Qué es esto?,* de 1956). También integró el Comité Nacional de la UCRI (Unión Cívica Radical Intransigente) Martha Lynch, junto a Noé Jitrik, Félix Luna y los hermanos Viñas, que apoyaba la candidatura de Frondizi. Su decepción posterior queda consignada, como veremos, en *La alfombra roja* (1962).

En cuanto a Ernesto Sábato (1911), anarquista y comunista en su juventud, colaboró desde 1941 en *Sur,* donde estuvo a cargo de una sección, publicó notas y un capítulo de la que iba a ser su segunda novela, *La fuente muda* (la primera, *El túnel,* había aparecido en 1948). Y ocupó un tiempo el cargo de jefe de redacción. Separado de sus cátedras por antiperonista, celebró el advenimiento de la llamada Revolución libertadora de 1955, que le confió la dirección de *Mundo argentino,* revista intervenida. Varias veces debieron llamarle la atención en ella por denunciar arbitrariedades y torturas, lo cual desencadenó al fin su cesantía. Eso y la *Carta abierta* que dirigió al general Aramburu dieron la pauta de su valor para retractarse y disentir con los amigos de ayer. Respondió además, en julio de 1956, al ensayo de Mario Amadeo, *Ayer, hoy, mañana,* con una extensa carta pública ti-

tulada *El otro rostro del peronismo.* Aparte de una transparente radiografía de la engañosa conciencia exhibida por nuestros sectores burgueses que aspiran a independizarse sin eliminar el lastre liberal (en esta encrucijada, Sarmiento, Echeverría y Mitre, son «ilustres ejemplos que hoy debemos invocar»), la explicación del fenómeno peronista queda reducida a rasgos psicológicos (el resentimiento) y su líder al rol de aventurero demagógico. En última instancia, se lo remite a factores irracionales ocultos en la naturaleza humana, es decir, a algo bastante ahistórico e hipotético, equivalente de los que desencadenaron el fascismo (bastaron «cuatro gritos en una cervecería, cuatro *slogans* sobre los conflictos más nerviosos de la conciencia, y, sobre todo, de la subconciencia germánica, para que decenas de millares de alemanes se lanzaran ululantes y rabiosos detrás del cabo que los emitía»). No son esas simplificaciones, que reverencian por momentos a la Argentina oligárquica y recurren en otros al psicologismo junguiano, lo rescatable del folleto. Sí esos otros pasajes en que Sábato ve más allá que sus mentores y no acalla su testimonio:

> Aquella noche de septiembre de 1955, mientras los doctores, hacendados y escritores festejábamos ruidosamente en la sala la caída del tirano, en un rincón de la antecocina vi cómo las dos indias que allí trabajaban tenían los ojos empapados de lágrimas. Y aunque en todos aquellos años yo había meditado en la trágica dualidad que escindía al pueblo argentino, en ese momento se me apareció en su forma más conmovedora (14).

2. EL CONTEXTO NARRATIVO

2.1 *Referentes y características.*

No puedo detenerme aquí, por razones de espacio, a enmarcar el *corpus* elegido dentro de la narrativa argentina, ni a comentar exhaustivamente las obras, pero sí consignaré que entre 1955-1965, aproximadamente, nuestra narrativa tuvo un marcado sesgo sociológico, pues respondía, desde la ficción, al problema de cuáles y cómo eran las clases o grupos sociales argentinos, sus vínculos y formas de interacción, sus posibilidades históricas, etc.

Comienzo entonces por recordar los referentes precisos de las narraciones consideradas. En algunos cuentos de Cortázar hay situaciones referibles al peronismo, pero *Los premios,* en cambio, no pretende dirigirse a hechos reconocibles de la vida nacional, aunque

---

(14) Sábato, Ernesto: *El otro rostro del peronismo,* Buenos Aires, Imprenta López, 1956, página 40.

en el texto G de los dedicados a Persio haya dos posibles y rápidas alusiones a Perón y una clara indicación del momento en que ocurren los sucesos:

> Si renunciar fuera difícil, renunciaría acaso a esa ósmosis de cataclismos que lo sume en una densidad insoportable, pero se niega empecinado a la facilidad de abrir o cerrar los ojos, levantarse y salir al borde del camino, reinventar de golpe su cuerpo, la ruta, una noche de mil novecientos cincuenta y pico (...). ¿Qué debía quedar de todo eso, solamente una tapera en la pampa, un pulpero socarrón, un gaucho perseguido y pobre diablo, un generalito en el poder? (...) Operamos secretamente una renuncia al tiempo histórico, nos metemos en ropas ajenas y en discursos vacíos que enguantan las manos del saludo del caudillo y el festejo de las efemérides... (15).

Fin de fiesta (1958) se inicia en la década de los treinta, cuando Braceras —equivalente ficticio de Alberto Barceló— es *hombre fuerte* de Avellaneda y culmina con su muerte (el 17 de octubre de 1945 y no el 13 de noviembre de 1946, como el personaje real). Con el momento en que, a causa de una grave crisis agrícola, el peronismo reajusta sus vínculos con la clase obrera y con la oposición, entre el 17 de octubre de 1952 y el 15 de abril de 1953, según exacta indicación de Beatriz Guido, coincide *El incendio y las vísperas* (1964). Los cuentos de *La mano en la trampa* (1961) ilustran preferentemente signos de decadencia en la clase dominante y tradicional argentina.

No menos precisa es la ubicación temporal de *Los años despiadados* (1956), cuyo título implica ya un juicio negativo acerca del primer gobierno peronista (1946-1955). Por su parte, *Los dueños de la tierra* (1959) trae dos retrospectivas («1892» y «1917») y se sitúa luego en la década de los veinte, durante los luctuosos sucesos de la Patagonia. *Las malas costumbres* (1964) son propias de peronistas, para el autor, y *Dar la cara* (1962) ocurre en el confuso período que siguió a la caída de Perón y hasta los alrededores de 1958. *El centro del infierno* (1956), volumen con cuentos de Murena, apunta oblicuamente al peronismo, y el argumento de *Las leyes de la noche* (1958) se desarrolla sobre el proceso de aparición y encumbramiento del peronismo; incluso la protagonista —Elsa— desprecia a ese movimiento desde que sus enardecidos simpatizantes golpean brutalmente al pacífico García, pensionista de su casa, y apaña más tarde las actividades conspirativas de su patrón, el señor Carlos Viana.

En fin, *La alfombra roja* (1962) ofrece a través del testimonio de «El doctor» y de algunos otros actores ligados con él, la llegada a la

(15) Lynch, Marta: *Al vencedor*, Buenos Aires, Losada, 1971, p. 113.

presidencia de un intelectual que, por sus métodos, gestos y figura, recuerda a Arturo Frondizi. *Al vencedor* (1965) también sucede en tiempos del frondicismo, cuando el presidente electo es sometido a continuos planteos militares:

> Pero el vendedor de diarios grita que el presidente está en la casa de gobierno y es domingo por la noche. Los militares deben haberlo vuelto a poner contra la pared (16).
>
> —Hay movimiento de tropas en Buenos Aires, Díaz, cambio de gobierno. Uno no puede hacer nada en este país de mierda. Cuando termina de conocer a un tipo, ya se lo han reemplazado por otro (17).

Se desprende de lo anterior que la mayoría de las novelas incorporadas al *corpus* tienen un alcance referencial que apunta a sucesos históricos reconocibles por lo general e, inmediatamente anteriores en el tiempo. Peronismo y fondicismo son los dos procesos claves que atraen a estos escritores, salvo que se ocupen de lapsos anteriores, igualmente significativos por su repercusión; sólo queda al margen de ese repertorio *La fatalidad de los cuerpos,* de Murena, por razones que ya mencionaré. Los autores se apoyan con frecuencia en hechos o circunstancias verificables; pienso que con el propósito de aumentar el *efecto de realidad* y volver sus mensajes más creíbles. Así, Murena, alude, en su segunda novela, a las primeras coincidencias de la dirigencia sindical con el entonces coronel Perón, secretario de Trabajo y Previsión, con motivo de unos paros ferroviarios, precursores de la posterior nacionalización de los ferrocarriles.

A los episodios culminantes del 17 de octubre de 1945 (cap. X), a la impunidad policial (cap. XII), a los discursos radiotelefónicos de Perón (cap. XX), etc., Beatriz Guido suma la evocación de episodios como el asesinato de Bordabehere (18) en el Congreso Nacional o la revolución del 4 de junio de 1943, en *Fin de fiesta.* Y abre con las características que adoptaba Buenos Aires durante las celebraciones del 17 de octubre, como esa de 1952, su otra novela. Los discursos de Perón, difundidos en cadena, y la propaganda política de su régimen, en *Los años despiadados;* Vicente, protagonista de *Los dueños de la tierra,* conversa con Hipólito Yrigoyen en «La Misión», y Alfredo Palacios, reconocible tras el seudónimo de «el Viejo», aparece en la IV

---

(16) *Ibídem,* p. 115.

(17) Cortázar, Julio: *Los premios,* Buenos Aires, Sudamericana, 1968, pp. 319-320.

(18) Senador Demócrata Progresista por la provincia de Santa Fe, Enzo Bordabehere fue asesinado el 23 de julio de 1935, en pleno recinto legislativo, interrumpiéndose así el discurso que pronunciaba Lisandro de la Torre y el debate alrededor de un oscuro negociado con carnes argentinas que comprometía al ministro Duhau.

parte («Presagios y estandartes»), de *Dar la cara,* así como Haya de la Torre o Francisco Romero, perifrásticamente mencionados en la segunda.

Ya dije que Aníbal Rey y varios de sus principales ayudantes conservan, en el plano ficticio, rasgos de Frondizi y su equipo político *(La alfombra roja).* Millán, el amigo y correligionario de siempre, al que defenestra finalmente para ascender, describe así el comportamiento de Rey, identificable con el que distinguiera al jefe del desarrollismo argentino:

> Entonces Rey se arrojó como un loco sobre su oportunidad. En un santiamén se quedó con la mitad de las parroquias y en dos viajes por el interior se arregló para poner de su lado a los más importantes caudillos provinciales. Siempre utilizaba el mismo sistema: dejaba que el juego madurara. Después sólo le quedaba escoger la posibilidad más fuerte (19).

Este conjunto de novelas presenta además otras coincidencias destacables, que permiten en todo caso formar subgrupos dentro del mismo. Los personajes peronistas suelen ser despreciables, y los antiperonistas, por lo contrario, nobles, como lo hiciera notar Ernesto Goldar en el capítulo VII de *El peronismo en la literatura argentina* (20). En *Las leyes de la noche,* por ejemplo, García o Carlos Viana oponen su bondad al delator Nicolás, a la alcohólica cocinera Clara o a la lesbiana enfermera Elvira; en *El incendio y las vísperas,* la elegante familia Pradere contrasta con el aspecto de advenedizo de Juan Duarte o los modales vulgares de las mujeres peronistas que visitan «Bagatelle».

La tendencia al estereotipo se advierte también en los militares que presenta Viñas: la mayoría, oficialistas, son pusilámines, en tanto que hay uno recto y opositor *(Entre delatores).* Caído el peronismo, el mismo Viñas y Marta Lynch los perfilan de otro modo: el teniente Pla, de *Al vencedor,* es un ingenuo bienintencionado, de escasos alcances («habla de las coimas del gobierno, de los asaltos y aun de las pretenciones de los sindicatos confusamente, como si una cosa y otra fueran igual»), mientras que el teniente Episcopo, de *Dar la cara,* es un ciego transmisor de la ideología dirigente.

Otra semejanza consiste en la polifonía, entendida como inserción de diversas voces emisoras, que sobresale en la alternancia de la tercera con distintas primeras personas en *Fin de fiesta;* en los varios hablantes de *La alfombra roja:* las catorce intervenciones de «El doc-

---

(19) Lynch, Marta: *La alfombra roja,* Buenos Aires, Fabril Editora, 1962, p. 211.

(20) Goldar, Ernesto: *El peronismo en la literatura argentina,* Buenos Aires, Freeland,, 1971, cap. VII: «Estereotipos y maniqueísmo», pp. 105-111.

tor» y una más, ya convertido en «El señor presidente»; seis de Rinaldi y Millán, amigos y correligionarios suyos; cinco de «El gordo Chaves», un obsecuente oportunista que se le une al husmear que ganará las elecciones; cuatro de su joven amante Sofía, y una de Beder, quien representa los intereses foráneos que optan por ese candidato al saberlo *presidenciable*, que «él era el instrumento» indicado para sus fines.

Un verdadero alarde de modalidades lingüísticas peculiares —el nivel vulgar de los Presutti; el semiescolarizado de los Trejo; el afectado y presuntuoso del doctor Restelli; el cultivado de López y Medrano; el espontáneo al parque cultista, matizado por frases o expresiones en otros idiomas, de Paula y Raúl; el literaturizado de Claudia; el inventivo y por momentos esotérico de Jorge y Persio, etc.—, singulariza a *Los premios.* Veo en ello el deseo, a veces plasmado con eficacia, otras no, de que los actores indiquen desde su modalidad verbal diferentes inserciones dentro del sistema económico-social-cultural. Una forma de que ellos se autorretraten, mas no un intento de borrar la voz del autor, sujeto subyacente que totaliza todas esas otras voces dentro de un designio semántico definido. Y aclaro esto porque la polifonía no incrementa, para nada, la ambigüedad de los textos. Sus autores confían en que, por encima de la inevitable ambigüedad de todo texto literario, podrán comunicar un mensaje suficientemente legible y claro de su posición frente a la problemática elegida. En *Los premios,* por ejemplo, el narrador se apropia de calificativos *inventados* por sus actores, como de un personaje de una novela de piratas con que Paula rebautiza a Carlos López:

> Hoy ya estuve demasiado confidencial con la hermosa, la hermosa y buenísima Claudia. Me gusta Claudia, Jamaica John. Dígame que le gusta Claudia.
>
> —Me gusta Claudia—dijo Jamaica John (21).

Otras veces se adelanta el narrador para preguntarse cuál es la perspectiva que predomina en la novela (cap. XXIII), «quién fabrica estas similitudes y busca, fotógrafo concienzudo, el enfoque favorable», aceptar unas posibilidades y descartar otras («... esto ya no puede estarlo pensando Carlos López»). La polifonía existente en estas novelas podría tratarse de una simple hipótesis, un correlato de la confianza que sienten sus autores en que la desaparición del monólogo peronista va a dejar paso a un pluralismo dialógico en la vida argentina.

---

(21) Cortázar, Julio: *Op. cit.,* p. 178.

Apelar a fragmentos de discurso que se intercalan dentro del principal distingue a *La fatalidad de los cuerpos* y a *Los premios.* Los intermedios líricos de Murena a lo largo de su novela emergen sin ningún tipo de señal anunciadora, salvo que su lenguaje es más abstracto y abunda en términos astronómicos porque son disquisiciones acerca del cosmos y su funcionamiento. Así comienza el primero de ellos:

> ¿Me entienden? —paseó la mirada por todos ellos—. ¡No quiero morirme! Y cuando un hombre no quiere, ¡basta! ¡Es suficiente!
>
> No quería. La tierra. Por el sencillo hecho de haber sido escupida al desolado espacio cósmico, por haber sido concentrada, vibración tras vibración, hasta formar un átomo y otro, y componer el latiente corazón de fuego que era. Giraba, loca, en medio de los helados brazos del éter, sin percibirnos todavía, rodeada por una corona de gases y llamas, o siendo ella misma su corona al expandirse su líquido ser ígneo hacia aquí y allá, en ciega violación de las leyes de las formas... (22).

Mencioné antes uno de los nueve textos diferenciados en *Los Premios* por la mayúscula introductora y la bastardilla, pero están referidos a Persio, aunque a veces se convierten en monólogo del mismo y cobran un tono muy especial, entre la disquisición metafísica, filosófica, y el libre fluir de la escritura automática surrealista; recurren a la metáfora audaz y reciben, en ocasiones, imprevistas visitas de la voz narradora, como puede apreciarse en el final del primero (A) de los mismos:

> Así, un municipal concierto de buenas intenciones encaminadas a la beneficencia y quizá (sin saberlo con certeza) a una oscura ciencia en la que talla la suerte, el destino de los agraciados ha hecho posible este congreso en el London, este pequeño ejército del que Persio sospecha las cabezas de fila, atisba las distancias de acuario a mirador, los hielos de tiempo que separan una mirada de varón de una sonrisa vestida de rouge, la incalculable lejanía de los destinos que de pronto se vuelven gavilla en una cita la mezcla casi pavorosa de seres solos que se encuentran de pronto viniendo desde taxis y estaciones y amantes y bufetes que son ya un solo cuerpo que aún no se reconocen, no sabe que es el extraño pretexto de una confusa saga que quizá en vano se cuente o no se cuente (23).

Menos consecuente, Viñas, intenta parecida técnica en el capítulo XX *(El barco de arena)* de *Los años despiadados,* en los *flashbacks*

---

(22) Murena, H. A.: *La fatalidad de los cuerpos,* Buenos Aires, Sur, 1955, p. 66.
(23) Cortázar, Julio: *Op. cit.,* p. 42.

con que se inicia *Los dueños de la tierra* y, sobre todo, en la transmisión de la carrera ciclística de *Dar la cara,* donde yuxtapone las voces del relator, del público, del Beto que se habla a sí mismo, etc. La presencia de estos textos otorga un carácter poético a las obras, que a juicio de Cortázar —quien los utiliza con mayor destreza y organicidad que sus pares—, era uno de los principales caracteres distintivos de la novela contemporánea (24).

2.2 *Los mensajes comunicativos.*

Pueden trazarse otras agrupaciones dentro del *corpus* elegido, partiendo del mensaje principal que las obras comunican. Privilegio ese aspecto sin desconocer por completo algunas líneas de la significación que se escriben generalmente sin decisión voluntaria del autor, pero que afloran en la lectura, ya que me interesa destacar aquí, sobre todo, los lados del mensaje que parecen más conscientemente delineados.

El primer volumen de cuentos publicado por Cortázar entretejía a motivos considerados fantásticos (enrarecimiento de lo cotidiano, irrupción del Döpellganger, desplazamientos de identidad, alteraciones témporo-espaciales, etc.), un empleo coloquial del lenguaje y una particular manera de remodelar antiguos mitos *(Circe).* Tal lectura no debe impedirnos otra, pues varias figuras y situaciones de ese libro, dadas sus características, admiten también un abordaje sociológico. Todo el tomo transmite, en realidad, un clima agobiante en el que los animales suelen adoptar múltiples valencias y que, en conjunto, trasunta la asfixia que los intelectuales conformados por la educación liberal experimentaban ante los métodos peronistas y ante las multitudinarias concentraciones de *cabecitas negras* (25), que reaparecían en la historia argentina a pesar de las racionales planificaciones de marginación y exterminio puestas en práctica por la oligarquía desde las últimas décadas del siglo pasado. En *Buenos Aires, vida cotidiana y alienación,* Sebrelli interpretó que los misteriosos ruidos

---

(24) En su ensayo «Situación de la novela» *(Cuadernos Americanos,* a. 3, n. 4, 1950, página 232) dice Cortázar: «Al entrar en nuestro tiempo, la novela se inclina hacia la realidad inmediata, lo que está más acá de toda descripción y sólo admite ser aprehendido en la imagen de raíz poética que la persigue y la revela. Algunos novelistas reconocen que en ese fondo inasible para sus pinzas dialécticas se juega el juego del misterio humano, el sustentáculo de sus objetivaciones posteriores. Y entonces se precipitan por el camino poético, tiran por la borda el lenguaje mediatizador, sustituyen la fórmula por el ensalmo, la descripción por la visión, la ciencia por la magia.»

(25) Denominación infamante para referirse al provinciano en la ciudad que se populariza en la década del 40. Ante la migración masiva que el proceso de industrialización trajo hacia Buenos Aires y el conurbano, un larvado racismo renació en los porteños, sobre todo antiperonistas, quienes identificaban esos rostros aindiados con el movimiento político que odiaban y los hacían únicos responsables de sus triunfos electorales.

ante los cuales se replegaba sin luchar esa curiosa pareja de hermanos que protagonizan *Casa tomada* indicaban, transversalmente, el avance de esos sectores sociales hasta entonces sepultados. Podría añadir que en *Las puertas del cielo* reaparece una oposición muy borgeana entre el malevo o compadrito criollo (26), cuyo auge se sitúa alrededor del 900, y el provinciano que migró, desde mediados de la década de los treinta, hacia las ciudades que se industrializaban. Por eso, el narrador habla con simpatía de Mauro, evoca «su cara de rasgos italianos, la cara del porteño criollero sin mezcla negra ni provinciana», gusta saborear «la sencillez agresiva» del mismo, valora su afición a sentarse en el patio, «las horas de charla con los vecinos y el mate», al tiempo que asocia con «el infierno y sus círculos» el local de baile (Santa Fe Palace deforma apenas al Palermo Palace real), donde «los monstruos» (provincianos) de aspecto achinado componen «la noche de color».

Dos cuentos de *Final del juego* cuestionan desde igual perspectiva asuntos de la época. En *La banda* alguien relata lo que le contara un amigo como sucedido en febrero de 1947, cuando fue al cine Opera a ver un *filme* artístico, y antes de su exhibición debió soportar una banda musical de obreras cuyos desaciertos eran aplaudidos por un extraño público de «cocineras endomingadas», gente de barrio y numerosos niños. *Las ménades,* por su parte, desde un espectador que se mantiene, en general, prescindente, muestra la contagiosa locura colectiva de un público fanatizado y esa hipérbole de la megalomanía le permite connotar todo tipo de desbordes selectivos. A la manera de los psicólogos de Francfurt (Fromm, Reich), plantea Cortázar que, bajo los efectos de un apasionamiento masivo, seres pacíficos pueden convertirse en asesinos.

Los Premios es, como dije, un verdadero muestrario de clases y grupos locales con sus típicos modismos lingüísticos, vestimenta, modales, lecturas, etc. Para considerarlos en estado puro, el autor los desplazó de sus viviendas habituales al Malcom, misterioso buque mixto (carga y pasajeros) de la Magenta Star, y allí los sometió a una prueba (la prohibición de visitar la popa) ante la cual se produjeron reacciones que ni él mismo podía prever:

> ¿Quién me iba a decir que el Pelusa, que no me era demasiado simpático, se agrandaría tanto al final? Para no mencionar lo que me pasó con Lucio, porque yo quería que Lucio... Bah, dejé-

---

(26) Puede verse al respecto la página inicial de *Hombre de la esquina rosada,* y mejor aún las indicaciones previas al guión de *Los orilleros,* escrito en colaboración con Adolfo Bioy Casares.

> molos tranquilos, aparte de que cosas parecidas ya les sucedieron a Cervantes y les suceden a todos los que escriben sin demasiado plan... (27).

Al producirse la antedicha prohibición se forman dos grupos: el «partido de la paz», en que militan los de mayor edad (don Galo, el doctor Restelli, el señor Trejo) y un joven (Lucio) que al comienzo se rebela contra aquella orden, mas a medida que los hechos se precipitan opta por lo más cómodo y seguro. En el otro, los jóvenes y decididos: Carlos López, el profesor que los encabeza; el dentista Medrano, y el Pelusa, figura de muchacho proletario, y el rentista Raúl. El funcionamiento interno de cada uno en su grupo termina de esbozar ese panorama de la vida socio-política argentina. La simpatía del narrador por los segundos, así como sus ironías respecto de los otros, atestiguan, a mi ver, las modificaciones ideológicas que Cortázar experimentaba por esos años en Europa, donde residía desde 1947. Su posición no es ya la de un liberal alarmado ante los que considera procedimientos totalitarios del peronismo, sino la de quien imagina nuevos modos para que los sectores oprimidos que han tomado conciencia de ello busquen su liberación. Conversando con su amigo López, afirma Medrano:

> Personalmente, me gustaría seguir buscando un paso, pero no veo otra salida que la violencia... (28).

Esa violencia paraliza al «partido de la paz», que intenta toda clase de contemporizaciones con la oficialidad del buque. Moviliza, por lo contrario, al otro grupo, pero el papel asignado a cada uno de los participantes en ese enfrentamiento es por demás significativo. Los únicos capacitados para organizar son los que tienen un nivel cultural alto (López y Medrano), a Raúl le corresponde un papel secundario porque, a pesar de ser más ilustrado que aquéllos, interviene en la acción para divertirse, para olvidar que el jovencito (Felipe Trejo) a quien quería corromper, acababa de ser violado por un marinero, y Pelusa es apenas un soldado que, con buena voluntad y valentía, sólo sabe cumplir órdenes emanadas de sus *jefes intelectuales*.

Semejante concepción, según la cual a la violencia de arriba (prohibición) debe oponerse otra violencia con cabezas lúcidas y soldados fuertes, aunque no piensen, explica en forma transparente la adhesión de Cortázar a los grupos de guerrilleros urbanos que actuaron

---

(27) Cortázar, Julio: *Op. cit.*, p. 428.
(28) *Ibídem*, p. 261.

en el país entre 1960 y 1976. Sólo ellos generarían, a juicio del autor, un hombre y un tiempo nuevos, a pesar de sus errores (la rebelión sobre el Malcom parece no haber respondido, finalmente, a una efectiva coerción, sino a una momentánea restricción de la libertad individual, y, sin embargo, cuesta la vida de Medrano y la suspensión del viaje), como lo consigna expresamente al atribuir estos pensamientos a Medrano:

> Todo lo anterior contaba tan poco; lo único por fin verdadero había sido esa hora de ausencia, ese balance en la sombra mientras esperaba con Raúl y Atilio un saldo de cuentas del que salía por primera vez tranquilo, sin razones muy claras, sin méritos ni deméritos, simplemente reconciliándose consigo mismo, echando a rodar como un muñeco de barro al hombre viejo... (29).

La afirmación de Cortázar en la nota final debe ser evaluada en su justa dimensión. El asegura: «no me movieron intenciones alegóricas y mucho menos éticas» (30), pero sabe perfectamente que una novela no consta de *intenciones*, sino de *resultados*, y éstos justifican mi lectura.

La concepción sartreana del cuerpo y el vínculo hegeliano de amo y esclavo (véase *Fenomenología del espíritu)*, llevado por Marx al plano socio-económico, explican numerosas actitudes de Rubén, narrador-protagonista de *Los años despiadados*, novela de Viñas, y de Mario. La humillación es la única vía por la cual aquél sabe aproximarse a su amigo, hijo de los porteros de la casa en que vive con su madre y hermana, y su difícil aprendizaje de la *dureza* es simétrico con las imposiciones del peronismo, hasta que ambos niveles se estrecruzan: Rubén, violado por una patota de muchachones, en parte a causa de haber arrancado un cartel de propaganda oficial, adquiere desde entonces un indiscutible poder sobre Mario, que antes lo sometía y que pasa a servirle de corcel mientras grita: «¡Soy tu burro, soy tu burro! (...) ¿Querés que rompa un cartel? (...) ¡Pégame todo lo que quieras!» (31).

Por medio de una minuciosa parábola, *Los dueños de la tierra*, comunica la certidumbre del autor sobre la imposibilidad de acuerdos entre diferentes clases sociales. Vicente protagoniza ese periplo, que va desde su frivolidad inicial de señorito alvearista, pasando por su

---

(29) *Ibidem*, p. 382.
(30) *Ibidem*, p. 427.
(31) Viñas, David: *Los años despiadados*, Buenos Aires, Editorial Letras Universitarias 1956, p. 208.

contacto personal con Yrigoyen (32) y la delicada misión que éste le encarga (un pacto entre los terratenientes patagónicos y sus peones) hasta la desilusión de que aquéllos lo violen al par que se toman una cruel venganza (torturas y fusilamientos) con el aval militar. Para aleccionar a Vicente, introdujo el autor a la judía Yuda, maestra cuya voz esclarecida expresa una clara concienca socialista bastante artificiosa. Completan el cuadro otras formas de conciencia alienada —entre ellas Pons, el parricida que alcanza su redención inmolándose— que contrastan con Yuda. Esa trabazón de la novela como mosaico de *conciencias* revela el fuerte impacto que había producido en el autor la psicología existencial, fenomenológica, de Sartre y Merleau-Ponty.

Si bien *Dar la cara* es mucho más discursiva, inclinándose incluso hacia la crónica periodística (mesa redonda sobre lo nacional, recital en la Sociedad Argentina de Escritores, reportajes con motivo de un estreno cinematográfico) reaparecen en ella preocupaciones de las anteriores en torno de lo corporal y de los resentidos [*patota* (33) de conscriptos que *mantea* a Mariano y simula su vejación] y más aún el planteo de relaciones intersectoriales: las del *grasa* (34) Beto con los refinados Mariano y Pelusa podrían ser parangonadas con otras similares de *Los Premios.* Pero su resolución es muy diferente: superado en cuanto a ductilidad mental por los otros dos, el tosco ciclista sabe endurecerse a tiempo frente a ellos. Admirador de Arlt, en cuya descendencia quisiera contarse, no es raro que algún rasgo suyo crezca, aisladamente, en los escritos de Viñas, se trate de una metáfora con términos de la química industrial, de las relaciones sexuales entre adolescentes. Viñas gusta también enlazar en esta novela personajes ficticios con otros que apenas encubren su modelo y con los que son réplica de seres reales. Un excesivo deseo testimonial, asimismo, resiente los cuentos de *Las malas costumbres,* donde la delación, la

---

(32) Hijo de un inmigrante vascofrancés, sobrino de Leandro N. Alem y nieto de un jefe policial de Rosas, ahorcado en 1853, Hipólito Yrigoyen (1852-1933), tuvo una infancia y juventud humildes. Alterna sus actividades como funcionario público con la de educador y la política: en 1868 ingresa al autonomismo, y en 1890, cuando ya era dueño de una estancia, de cuya producción agrícola y ganadera vivía, se pliega a la revolución propiciada por la Unión Cívica. Milita luego en la Unión Cívica Radical, derivada de aquélla, y se compromete en su período clandestino: revoluciones fallidas de 1895 y 1903. Opone su rigidez ética al despilfarro oligárquico, lo cual le otorga gran prestigio entre las clases medias. Aprobada la Ley Saenz Peña de reforma electoral, llega a la Presidencia en 1916. Su política renovadora y popular se desarrolla entre múltiples dificultades y contradicciones, hasta que lo sucede otro miembro de su partido, más conservador, para el período 1922-1928: Marcelo T. de Alvear. Vuelve a ganar las elecciones en 1928, pero un golpe militar lo derroca en 1930: la crisis mundial del capitalismo (1929) había perjudicado sus planes y favorecido los de la reacción. Su entierro dio lugar a una gran concentración popular, el 6 de julio de 1933.

(33) Voz familiar rioplatense que designa a una pandilla de jóvenes reunida para burlarse agresivamente del prójimo o vejarlo.

(34) Voz familiar argentina para referirse a gentes de humilde condición y escasos modales.

tortura o la traición quedan a cargo de personajes identificables como peronistas.

Beatriz Guido eligió para su novela *Fin de fiesta* un asunto histórico ya descrito, pero lo aprovechó para encarar dos problemas típicos dentro del *corpus* elegido: el caudillaje y los efectos del autoritarismo. La obra puede ser leída como configuración del caudillo conservador Braceras, sus métodos de corrupción, seducción, manejo de sus subordinados incondicionales y guardaespaldas, relaciones familiares, etc. Presentado como un prototipo de la política argentina, su muerte ocurre cuando ya ha surgido su sucesor, de diferente extracción y con otros objetivos más ambiciosos: muere el 17 de octubre de 1945, día en que por primera vez Juan D. Perón habla a una concentración popular desde los balcones de la Casa de Gobierno. Esa formulación, esquemática, queda clara en las páginas finales de la novela, narradas por Adolfo, uno de los nietos que Braceras recogiera cuando quedaron huérfanos y cuyas vidas desviara. Una paliza que da a Adolfo con su cinturón por algo que no cometió, aleja de él al muchachito para acercarlo a su lugarteniente Guastavino (adaptación ficticia de Ruggerito) (35), hasta que Braceras, molesto por ciertas actitudes del malevo, lo manda asesinar por los Valenzuela. Adolfo, que hasta allí ha sentido alternativamente orgullo y repugnancia por su abuelo, lo insulta entonces abiertamente. Aparte de golpearle, Braceras lo envía pupilo a un colegio religioso del interior.

La amistad con unos estudiantes reformistas parece abrir una salida al desorientado Adolfo, pero cuando aquéllos se enteran de su verdadero apellido abominan de él. De retorno a Buenos Aires, se convierte en un abúlico, atento exclusivamente a sus placeres personales, cínico y desocupado. Es el único que permanece junto al abuelo con el mórbido deseo de verlo decaer y morir. Con Gonzalo —posible hijo natural del caudillo con una sirvienta—, Beatriz Guido trata un motivo que figura en otras novelas de este *corpus*. En efecto, por su nacimiento bastardo y rasgos feminoides, Gonzalo es víctima de frecuentes vejaciones por parte de Adolfo y su hermano José María. Sin embargo, su vocación religiosa, cada vez más raigal, acaba por convertirlo en un consejero espiritual al que los demás atienden y respetan.

Esa conversión del dominado en dominante no sigue los cauces de la dialéctica hegeliana comentada a propósito de *Los años despiadados*, sino otra que responde a categorías del catolicismo ortodoxo:

---

(35) Juan N. Ruggiero (1895-1933), principal ayudante del caudillo Alberto Barceló (1873-1946), se encargaba de amedrentar opositores, obreros huelguistas y partidarios del anarquismo durante la década del 30 en Avellaneda. Se le imputan también algunos crímenes. Murió asesinado, según algunos por orden de su propio patrón, quien era el *hombre fuerte* de dicha ciudad, controlaba el juego clandestino y la prostitución.

Gonzalo nunca asume su cuerpo, aunque el fortalecimiento de su alma lo eleva luego sobre quienes viven entregados a su carnalidad. El fondo de *El incendio y las vísperas* es un análisis intencionado del peronismo, que según ella sólo creó nuevos feriados, ensoberbeció a la servidumbre, presionó a la oligarquía y expropió en ciertos casos sus propiedades para beneficiar al partido gobernante, asesinó a estudiantes opositores, corrompió y torturó sin miramientos. Propició, sin quererlo, un acercamiento entre la oligarquía y las clases medias, aliadas en la resistencia, aunque defendían valores diversos. Esa aproximación, no exenta de resquemores, es quizá el mayor aporte de la obra. Alcobendas, víctima del régimen, estudiante de baja clase media y uno de los *héroes* de la historia, lucha por «defender la reserva de la patria, su esencia» (¿el pasado oligárquico?), desnudando la débil conciencia de su clase.

El centro del infierno, de Murena, anticipa motivos en que la literatura fantástica apunta tangencialmente a lo social, similares a los de *Bestiario,* como la invasión incontenible de insectos *(El fin)* o la obsesión persecutoria de *Los amigos.* Pero es *El coronel de caballería* el que mayores alusiones dirige al peronismo, algunas de las cuales sirven incluso de antecedente a *Las puertas del cielo.* Efectivamente, si la piel oscura y el fuerte olor remiten a los *cabecitas,* la potencia seductora del extraño personaje del que se habla lo emparenta con el propio Perón, con quien compartiría hasta su «voz chillona y maligna».

En *Las leyes de la noche,* la protagonista asiste al envejecimiento y suicidio de sus padres siendo muy joven, cuando «nada sabía de la naturaleza humana». Develar la misma, desde la perspectiva peculiar del autor, ocupa el resto de esta obra y su continuación: *La fatalidad de los cuerpos.* Consiste, en definitiva, en una obsesiva adhesión a la materia, durante la cual experimentan reiteradamente el *vacío* (equivalente de la nada existencial) tanto Elsa cuanto Alejandro Sertia, pese a lo cual reciben una súbita iluminación de la Gracia al final de sus vidas. Ella sale milagrosamente viva tras arrojarse desde un balcón para eliminarse y él muere en un accidente, pero llega entonces a la presencia de Dios:

> Cesaron los ruidos, todos, y un silencio enorme lo envolvió. Abrió los ojos, desesperado, y lo cegó la luminosidad increíble, la serenidad de un cielo blanco que permanecía como si no hubiese ocurrido nada (...) y le pareció entonces que en ese cielo, como con las líneas que marcan el arco iris después de la tormenta, se dibujaba, abarcándolo todo, la cara del crucificado (36).

---

(36) Murena, H. A.: *Op. cit.*, p. 249.

Por detrás de ese mensaje religioso hay, como en *El incendio y las vísperas,* una *cronología* bastante completa y adversa del peronismo, del avance de los cabecitas que invadían la ciudad con «el deseo de violarla, de vejarla de cualquier modo». La sirvienta (Clara) que espía al patrón, produce, aquí como en la mencionada novela de Beatriz Guido, una relación intertextual con *Amalia* (1851), de José Mármol, y con lo peor de la retórica liberal. Las relaciones de Elsa y Achard sufren idéntica inversión que otras ya comentadas: el imperio inicial de él se debilita hasta que debe reconocer que no puede vivir sin ella y mata poco después a su amante, García. Afirma Eugenio Guasta (37) que esa trayectoria de embrutecimiento (despliegue de la «naturaleza humana») mediante adulterios, crímenes, incestos, mentiras, etc., que se convierte en itinerario hacia Dios, parece una paráfrasis del primer capítulo —pasaje referido a los gentiles— de la *Epístola a los Romanos,* de San Pablo.

Se aproxima Marta Lynch a Viñas por el interés en captar las reacciones de las muchedumbres, la materialización corporal de los afectos y la clasificación de los seres en *blandos* fracasados o *duros* triunfantes a lo largo de *La alfombra roja.* Pero dedica especial atención al nexo entre el dirigente político y las multitudes que lo siguen, entrevisto como una especie de cópula:

> Mover el pensamiento de la multitud sobre la plaza es una iniciación en el poder y hablar para la multitud hasta llevarla a vociferar mi nombre podría ser una forma de posesión, como si tuviera una mujer debajo de mi cuerpo, justamente poseyéndola, con la diferencia que nunca poseer a una mujer me trajo un goce comparable (38).

Aquí, «donde la masa ha sido, más que en otro sitio, envilecida y sobornada», Rey fabrica una imagen de «político estudioso» al servicio de su ambición de dominio. Siente que cumple así una «misión» que rescata de los escombros a toda una generación frustrada por su inútil resistencia contra el peronismo.

Al vencedor insiste en la recurrente pareja dominador/dominado: Tulio somete al narrador (Benjamín Díaz) desde que abandona el cuartel, finalizada su conscripción, le ordena pagar sus consumiciones y se manifiesta en todo momento como un porteño *ventajero* que atemoriza y desconcierta al provinciano. Inescrupuloso, no vacila en llevarlo a fornicar con sus hermanas, que se prostituyen en una villa de emergencia, y luego lo acompaña a la chacra puntana de sus padres,

---

(37) Guasta, Eugenio: «Murena y la soledad», en *Criterio,* a. XXXII, núm. 133, 27 de agosto de 1959.

(38) Lynch, Marta: *La alfombra roja,* loc. cit., p. 13.

donde enamora a una de sus hermanas y se gana la simpatía de todos. Sostiene allí una conversación con el Comisionado lugareño que revela tan torva personalidad y con la cual aplasta a Benjamín, lo empuja incluso a cometer un absurdo crimen. Interrogado por la policía, su mezquina respuesta («Yo no sé nada de él —dijo con una voz que parecía llorar—, apenas si lo conocía durante la conscripción)» cierra la novela y su figura de falso líder, suficientemente alegórica.

La rápida excursión efectuada sobre un *corpus* representativo evidencia afinidades generales en cuanto a la elección de asuntos y, sobre todo, una necesidad de usar a la ficción como enrejado donde captar lo real y evaluarlo. Sólo hallo, en cambio, coincidencias parciales en el tratamiento. Un tratamiento que recaló principalmente, eso sí, en ciertos vínculos: los de dominio y sujeción, los incestuosos (Elsa y su hermano en *Las leyes de la noche),* los homosexuales (Raúl, Felipe y el marinero Orf, en *Los Premios;* la enfermera Elvira en *Las leyes de la noche;* Rubén y Mario, en *Los años despiadados,* y Tulio y Benjamín, indirectamente, en *Al vencedor;* el capitán del barco que lleva al Sur a Vicente en *Los dueños de la tierra).* Pasibles de diversas lecturas, propongo la siguiente, que compatibilizo con otros aspectos del *corpus:* la profunda tendencia a reconocerse en lo idéntico, rechazando lo *otro* (cabecitas negras, multitudes, jefes o caudillos, etc.).

No es casual que *Los premios* haya ido más lejos que el resto. Su disposición alegórica, que apunta al funcionamiento de la sociedad argentina por encima de lo coyuntural, favoreció la caracterización y movimientos transformativos posteriores, sin que por eso eludiera su autor prejuicios de la *cultura cultivada:* los únicos capacitados para planear y dirigir rebeliones son los que pertenecen al grupo selecto, el menos diferente de sus opresores, como se vio a propósito del Pelusa. Sus fragmentos diferenciados con letras (A, B, C, etcétera) y bastardilla, además, transitan una prosa de avanzada —el libro lleva una cita inicial de Jacque Vaché— que no es ajena al surrealismo, ni a la experiencia pictórica cubista («el cuadro de Picasso que fue de Apollinaire») y que carecen de parangón dentro del *corpus.* Un ejemplo: esta comparación condicional vanguardista con que se cierra el E

> Con un grito se cubre la cara, lo que ha alcanzado a ver se le amontona desordenadamente en las rodillas, lo obliga a doblegarse gimiendo, desconsoladamente feliz, casi como si una mano jabonosa acabara de atarle al cuello un albatros muerto (39).

---

(39) Cortázar, Julio: *Op. cit.*, p. 230.

Veamos ahora cómo se inscribió en ese *corpus* la segunda novela editada por Sábato, que tras una aceptable recepción, en 1961, comenzó a venderse aceleradamente a partir de la segunda edición, cuando pasa a la colección de bolsillo Anaquel de Fabril Editora.

3. INSERCION DE «SOBRE HEROES Y TUMBAS» EN EL CORPUS

La página inicial, en que habla el autor sobre su novela, recuerda de inmediato la nota final de *Los premios.* Sobre todo coinciden en un punto: Cortázar asegura que los «soliloquios» de Persio «me fueron impuestos a lo largo del libro y en el orden en que aparecen» y lo desconcertó advertir que, a partir de cierto momento, «la novela se cortó sola», más allá de sus propósitos. Sábato, a su vez, confiesa: «me vi forzado a escribir» siempre las historias que lo obsesionaban y al escribirlas exploraba «ese oscuro laberinto central que conduce al secreto de nuestra vida». Veo en esos textos una disidencia respecto del modelo narrativo borgeano, su *relojería* ajena a las pasiones, contra la que Sábato se había rebelado en sus ensayos desde temprano (40), y que por algo había transitado siempre dentro de los límites acotados del cuento, sin aventurarse por las tierras *impuras* de la novela. Pero la misma debe ser considerada apenas parcial: Cortázar conserva otros aspectos del autor de *Ficciones*, ciertas fórmulas expresivas, cierta lección de *rigor* que con él descubriera, y la *Noticia* preliminar que sigue en *Sobre héroes y tumbas* es de neto corte policial, fragua un texto con pistas para el lector como suele hacerlo el propio Borges. En esa oscilación podríamos afincar ya un régimen de lectura y rastrearlo.

En el capítulo IV de la última parte de la novela, Martín comienza a prepararse para su marcha hacia el Sur y entonces aparece un texto paralelo, en bastardilla, donde se narra la retirada, hacia el Norte,

---

(40) En su primera recopilación de artículos y ensayos, procedentes en su casi totalidad de las páginas de la revista *Sur* y titulada *Uno y el universo* (Buenos Aires, Sudamericana, 1945), dice Sábato, en el apartado *Borges:* «En el prólogo de *La invención de Morel*, Borges se queja de que en las novelas llamadas psicológicas la libertad se convierte en absoluta arbitrariedad: asesinos que matan por piedad, enamorados que se separan por amor; y arguye que sólo en las novelas de aventuras existe el rigor. Creo que esto es cierto, pero no puede ser aceptado como una crítica: a lo más es una definición. Sólo en ciertas novelas de aventuras preferentemente en las policiales, inauguradas por Poe existe ese rigor que se puede lograr mediante un sistema de convenciones simples, como en la geometría o en la dinámica; pero ese rigor implica la supresión de los caracteres verdaderamente humanos. Si en la realidad humana hay una trama o ley, debe ser infinitamente compleja para que pueda ser aparente.

La necesidad y el rigor son atributos de la lógica y de las matemáticas. Pero ¿cómo ha de ser posible aplicarlos a la psicología si ni siquiera son aptos para aprehender la realidad física?...»

de los restos del ejército de Lavalle. Es evidente el propósito de trazar un contrapunto entre Martín y el alférez Celedonio Olmos, «abuelo del abuelo de Alejandra». Ambos están desorientados, elaborando un duelo, y se encaminan hacia nuevos horizontes. Se trata del fragmento más poético de la novela, hasta el final, en el sentido cortazariano del término (ver nota 22) y no ya en el romántico que maniatara a Sábato anteriormente.

Pero donde hallo un mayor endeudamiento de Sábato con *Los premios* es en el intento de que los actores se autocaractericen mediante los niveles de lengua que emplean. Así deslindo el propio de la oligarquía en decadencia de Alejandra y Fernando (éste añade rasgos propios, como los frecuentes conectores, la obsesión explicativa, los símiles extensos, etc.); el criollo campero del bisabuelo Pancho; el popular urbano, cargado de afectividad, de Chichín y D'Arcángelo; el vulgar agresivo de la madre de Martín; el candoroso y limitado de este personaje y de Bucich; el liberal empresario de Molinari; el cocoliche del padre de Tito; el elegante, sarcástico, amanerado y pródigo en galicismos de Quique; el apocalíptico del «loco Barragán», etcétera. Pero la acción en Sábato carece de un núcleo que comprometa a todos los actuantes —hallazgo de *Los Premios*— y los modos de interconectarlos son otros: a la inactividad de los muchachos sencillos («En este país ya todo pasó»), de barrio, como D'Arcángelo, «un tipo muy argentino», opone las ansias de viajar (en principio frustradas, las satisface hacia el final) de Martín, miembro de la baja clase media con inquietudes intelectuales; al trágico destino y a la desesperación de los Vidal Olmos, la resignación esperanzada de Hortensia Paz y de Martín.

Pero no emana de allí solamente ese mensaje fortificador, sino también del correlato establecido entre Martín y el alférez Celedonio Olmos, pues ambos, a pesar de haber perdido a quien daba sentido a sus vidas [Alejandra, en un caso; el general Lavalle (41) en el otro] deciden «no entregarse a la desesperanza y a la muerte». Eso se vincula, además, con una concepción histórica subyacente y que emergen en ciertos pasajes, según la cual el orden institucional (¿presidencial?) es equiparable al orden democrático en la Argentina y los perío-

---

(41) Guerrero de la independencia argentina, Juan Galo Lavalle (1797-1841) ingresó con apenas veinte años al cuerpo de granaderos que formara el general San Martín. Intervino en el sitio y toma de Montevideo, en la campaña contra el caudillo José G. de Artigas y en la sanmartiniana a través de los Andes y hasta el Alto Perú. Más tarde defendió la línea de frontera contra los indios y participó en la guerra contra Brasil. Por último, luchó en las guerras civiles entre unitarios y federales. Incitado por los doctores de aquella fracción fusiló, a fines de 1829, a Manuel Dorrego. Fue asesinado por una patrulla en la ciudad de San Salvador de Jujuy, cuando intentaba reagrupar sus tropas, desbandadas por Manuel Oribe.

dos de convulsión (anarquía en la década de 1820) o gobiernos *de facto* y fraudulentos (los más desde 1930), a la confusión disgregadora. Sólo en aquél predominan las formas de integración añoradas, se disuelven enconos y enfrentamientos, se arriba a la conciliación. Precisamente por haber favorecido la irrupción de larvados enfrentamientos y conflictos irresueltos se enjuicia —en el capítulo XIV de *Los rostros invisibles*— al peronismo:

> Todos estaban recelosos de todos, las gentes hablaban lenguajes diferentes, los corazones no latían al mismo tiempo (como sucede en ciertas guerras nacionales, en ciertas glorias colectivas): había dos naciones en el mismo país y esas naciones eran mortalmente enemigas, se observaban torvamente, estaban resentidas entre sí (42).

Otras referencias circunstanciales al peronismo abarcan: su índole acomodaticia, que nada modifica respecto de la política anterior (lo dice Tito en el capítulo XV de la primera parte); la aprensión que le tiene Molinari («...teniendo que hacer mil un maravillas para evitar que el sindicato o Perón, o los dos juntos, le hagan a uno una zancadilla»); los chistes que circulaban entre sus opositores (capítulo XIX de la segunda parte). Donde se le dedica mayor atención es en el capítulo XXVII de la segunda parte, cuando Martín asiste, una noche de julio de 1955, a la quema de varios templos porteños. Allí, los rasgos raciales pasan a ser indicativos de posiciones políticas: «la mujer alta y rubia» que lleva una bolsa para juntar todos los objetos del culto que puede, contrasta con otra «mujer aindiada» que atiza el fuego. Circula por allí una murga, sinónimo de agrupación agresiva y descontrolada para las *almas sensibles* (véase el cuento *El último de los martinfierristas*, de *Las malas costumbres)* y un peronista vergonzante que antepone el credo a sus convicciones políticas («... el muchacho puso su cabeza cansada y confusa sobre la Virgen, como si descansara en silencio»). Lo más sugestivo, sin embargo, está en que ese fuego purificador se corresponde con el que Alejandra provocará en la torre para exorcizar su incesto y parricidio y a ambos se anticipa el «loco Barragán» con su vaticinio:

> —Sí, ríanse. Pero yo les digo que el Cristo se me apareció una noche y me dijo: Loco, el mundo tiene que ser purgado con sangre y fuego, algo muy grande tiene que venir, el fuego caerá sobre todos los hombres... (43).

---

(42) Sábato, Ernesto: *Sobre héroes y tumbas*, Buenos Aires, Fabril editora, 1964, p. 187.
(43) *Ibídem*, p. 199.

Volviendo al mensaje conciliatorio —o que añora una conciliación de la novela, se ubica en las antípodas del llamado a la violencia cortazariano, pero se compagina con las remisiones que Sábato hace de actitudes de sus actores a lo argentino típico, pasando por encima de otras variables sociales en que se refracta dicha identidad. Por ahí, se retrotrae a una problemática vigente en los años treinta, pero que suena falsa después de la conmoción peronista y la desilusión acarreada por el frondicismo sobre ciertos sectores. Rectifica el narrador a Martín, cuando afirma que la índole de Alejandra no era *exótica,* sino «una paradojal manera de ser argentina» (44). Para Martín, Bordenave era parecido, por lo alto y elegante, a Anthony Eden, pero «unos ojos ligeramente irónicos y cierta sonrisa lateral le daban un aire muy argentino» (45). Ante el mal funcionamiento de los transportes en Buenos Aires, Tito protestaba «furioso, desalentado, con invencible escepticismo de argentino» (46). Acerca de Rinaldini, le aclara Bruno a Martín que no es demasiado conocido porque «en este país de resentidos sólo se empieza a ser un gran hombre cuando se deja de serlo» (47). Cuando interrogaban al «loco Barragán», en el café, los muchachos solían insistir, a causa de sus insólitas respuestas, «con el pudor que el argentino tiene para los hechos solemnes (en algunos casos) o con el temor que el argentino tiene (en la mayoría de los casos)» (48). Las preguntas de Martín en torno al ser nacional, las respondía Bruno con singular criterio integrador,

> ... diciéndole que la Argentina no sólo era Rosas y Lavalle, el gaucho y la pampa, sino también, ¡y de qué trágica manera!, el viejo D'Arcángelo, con su mezcla de escepticismo y ternura, resentimiento social e inagotable generosidad, sentimentalismo fácil e inteligencia analítica... (49).

Por otra parte, si existen elementos alegóricos en *Sobre héroes y tumbas,* el conjunto no se ajusta a esa única clave significativa, la alterna con otra técnica que emplea Viñas en *Dar la cara* y que calificamos antes de periodística, porque las alusiones, por ejemplo, a alguien (Borges, en el capítulo XIII de *Los rostros invisibles)* están formuladas con plena identificación del sujeto, aunque en otros casos aparecen parcialmente veladas, excitando la astucia de ciertos lectores: el padre Rinaldini, que interviene en el capítulo mencionado, es

(44) *Ibídem,* p. 21.
(45) *Ibídem,* p. 129.
(46) *Ibídem,* p. 179.
(47) *Ibídem,* p. 181.
(48) *Ibídem,* p. 197.
(49) *Ibídem,* p. 189.

una suave máscara del padre Castellani, y la discusión cultural de Méndez-Pereira, allí mismo, recuerda la mesa redonda inserta en *Dar la cara.*

Los contactos asimétricos entre actuantes ocupan un lugar destacado en *Sobre héroes y tumbas,* como en el *corpus* al que la integramos, pero de modo peculiar. Ante todo, tenemos aquí a un mismo actor que forma parte, como subordinado, de dos parejas: Martín con Bruno y Martín con Alejandra. En ambos casos, Martín resulta cándido e inexperto, pero si Bruno lo aventaja en años y experiencias, Alejandra lo hace en cuanto a ambiente educativo (su grupo social tiene caminos de acceso privilegiados hasta los bienes culturales) y, lo más importante, porque si bien tiene casi su misma edad, parece haber vivido mucho más y opone a la candidez del muchacho su condición demoníaca. Bruno, perspectiva metafísica en la novela, y que reitera varias veces juicios vertidos por Sábato en ensayos anteriores, comenta a menudo el relato que va haciéndole Martín de su relación con Alejandra, con una lucidez que falta a su amigo, hasta el punto de protegerlo paternalmente: «Bruno lo siguió con ojos afectuosos, diciéndose *lo que todavía tendrá que sufrir»* (50). Para el candor de Martín, Alejandra resulta siempre enigmática, insondable, «como un abismo tenebroso», y él, en cambio, es para ella absolutamente transparente:

> Y también, como en muchas otras ocasiones posteriores, su silencio y su incapacidad para el diálogo eran compensados por Alejandra, que siempre, o casi siempre, adivinaba sus pensamientos (51).

Sábato, que abusa de los símiles, encuentra en ellos un atajo para reiterar de tanto en tanto esa asimetría Alejandra-Martín. Así son recubiertas sucesivamente por términos comparativos ambas posiciones: pintor/modelo; médico/enfermo; profesor/alumno; médico/recluta; fuerte, poderosa/(débil); palacio encantado/pocilga; (adulta)/chico; tesoro escondido/perro, o náufrago/(navío) a lo largo de las dos primeras partes. Sólo recuerdo un lugar en que el símil no se asienta en la superioridad de Alejandra, sino en su necesidad de *curarse* junto a Martín:

> ... a veces, muy pocas veces, es cierto, parecía pasar momentos de descanso a su lado, como si estuviera enferma y él fuera un sanatorio o un lugar con sol en las sierras donde ella se tirase al fin en silencio (52).

---

(50) *Ibídem,* p. 153.
(51) *Ibídem,* p. 42.
(52) *Ibídem,* p. 43.

Así como Viñas se autorretrataba en *Dar la cara*, Sábato efectúa una revisión de *El túnel* («volví a analizar el caso Castel») a través de Fernando en el Informe sobre ciegos, de acuerdo con la técnica cervantina de transgredir los límites entre ficción y realidad, asimilada por Borges en la literatura argentina contemporánea: Fernando recuerda que «... había conocido a María Iribarne y sabía que su marido era ciego». No deben extrañarnos las coincidencias con ese otro escritor, miembro del *corpus*, pues ambos poseen una veta arltiana. Sábato aprovechaba en varias ocasiones elementos provenientes del autor de *Los siete locos:* Fernando, por ejemplo, comparte con el Astrólogo su ambiguo carácter de intelectual-delincuente:

> Yo frecuentaba los locales ácratas porque tenía el vago propósito de organizar, como organicé más tarde, una banda de asaltantes... (53).

Martín, como Erdosain con Elsa, se complace en imaginar las caricias y actos sexuales de Alejandra con otros hipotéticos amantes:

> Y luego se empeñaba en imaginarla en momentos de pasión, pronunciando las palabras secretas que se dicen en esos momentos, cuando el mundo entero y también y sobre todo él, Martín, quedaron horrorosamente excluidos, fuera del cuarto en que están sus cuerpos desnudos y sus gemidos... (54).

Sin embargo, lo más llamativo resulta la reaparición de esas particulares comparaciones arltianas, observadas también en Viñas, que se vinculan con su pasión por lo industrial y de las que ofrezco dos ejemplos, seleccionados entre varios más de *Sobre héroes y tumbas:*

> Sentía como si gases venenosos y fétidos hubiesen sido inyectados en su alma, a miles de libras de presión (55).
>
> Su cabeza le dolía como si gases a gran presión la forzasen como una caldera (56).

Por encima de esa solidaridad intertextual con Borges y Arlt, Sábato tiene una dependencia innegable con Dostoievski, que obedece en realidad a sus raíces románticas. Al escritor ruso lo cita en más de una ocasión y ha defendido a menudo en sus ensayos la variante

---

(53) *Ibídem*, p. 265.
(54) *Ibídem*, pp. 162-163.
(55) *Ibídem*, p. 23.
(56) *Ibídem*, p. 467.

romántica del arte, a la vez que desacreditaba los procedimientos realistas. Aparte, se pueden contabilizar su inclinación a lo patético, a dibujar actores con aristas patológicas:

> Me sentía a la vez poderosa y solitaria, desgraciada y poseída por los demonios (57).
>
> A la luz de un relámpago vi en su cara la expresión de un horror sagrado. Con sus ojos muy abiertos, como si estuviera viviendo una pesadilla gritó:
>
> —¡Estás loca, Alejandra! ¡Estás completamente loca, estás endemoniada! (58).

Otro recurso romántico es apelar a lo folletinesco. Podría mencionar en tal sentido la revelación que Bruno le hace en la última parte a Martín: Georgina, madre de Alejandra, no murió, como ella le dijo, «aunque usted se asombre, todavía vive», o la manera como Alejandra le revela a Martín que el hombre con el que la vio tomarse de la mano en un bar era su padre (final del capítulo XXIV de *Los rostros invisibles).* En fin, la paidofilia que aqueja a muchas figuras de Dostoievski también le es asignada a Fernando:

> A Fernando le gustaban muchísimo las mujeres hermosas y sensuales, tanto como las menospreciaba; pero esa inclinación se acrecentaba cuando eran de corta edad (59).

En cuanto a regresiones románticas, recuerdo el prolongado viaje por las tinieblas que significa para Fernando un retorno a los orígenes (Alejandra no es sólo su hija, sino también una réplica de Georgina, su mujer y prima hermana) y tiene mayor afinidad con las pesadillas y alucinaciones nocturnas de los románticos alemanes que con el onirismo surrealista, aunque la marca de esa escuela se revele en algún pasaje, como en la siguiente enumeración caótica:

> Vi seres que parecían contemplarse aterrorizados, nítidamente vi escenas de mi infancia, montañas de Asia y Africa de mi errabunda existencia, pájaros y animales vengativos e irónicos, atardeceres en el trópico, ratas en un granero de Capitán Olmos, sombríos prostíbulos, locos que gritaban palabras decisivas pero desdichadamente incomprensibles, mujeres que mostraban lúbricamente su sexo abierto, caranchos merodeando sobre hinchados cadáveres en la pampa, molinos de viento en la estancia de mis

---

(57) *Ibídem,* p. 62.
(58) *Ibídem,* p. 71.
(59) *Ibídem,* p. 398.

padres, borrachos que hurgaban en un tacho de basura y grandes pájaros negros que se lanzaban con sus picos afilados sobre sus ojos aterrados (60).

Desde que leí por primera vez esta novela, intuí que la relación incestuosa entre Fernando y su hija debía estar, como en otras del *corpus,* vinculada con una aspiración homogeneinizadora, pero el nexo me hubiera resultado más evidente si se hubiese tratado de dos hermanos. Por eso me congratuló leer recientemente una confesión del própio Sábato en el libro que le dedicara Angélica Correa:

> El incesto, en principio, iba a ser entre dos hermanos, luego resultó entre padre e hija. ¿Por qué cambié? No podría explicarlo (61).

De todas maneras, ese vínculo tiene algo fraternal y es por eso una contrafigura imaginaria enfrentada enfáticamente con diversos procesos de desunión aludidos por el texto y entre los que sobresalen, sin inguna duda, los enfrentamientos entre unitarios y federales, en el siglo pasado, y los de peronistas y antiperonistas en éste. Con eso se ligaría la asociación entre amor y lucha, una manera de deslizar hacia zonas menos conflictivas otros combates, así como la conversión en un antihéroe del Fernando que avanza hacia el «faro« fálico de «la más tenebrosa de las cópulas»:

> Si de pronto me sentí una especie de héroe, de héroe al revés, héroe negro y repugnante, pero héroe. Una especie de Sigfrido de las tinieblas, avanzando en la oscuridad y la fetidez con mi negro pabellón restallante, agitado por los huracanes infernales (62).

Y la presencia en el discurso de tantos símiles cuyo segundo término menciona aspectos de la guerra y de los que reproduzco apenas algunos:

> ... se había dejado dormir a su lado, había hecho ese supremo gesto de confianza que es dormirse al lado de otro como un guerrero que deja su armadura (63).

> Y Bruno pensó para sí: Bueno, ¿al fin no estamos todos en una especie de guerra? ¿Y no pertenecemos a un pequeño pelotón? (64).

---

(60) *Ibídem,* p. 373.

(61) Correa, María Angélica: *Genio y figura de Ernesto Sábato,* Buenos Aires, Eudeba, 1973, p. 102.

(62) Sábato, Ernesto: *Op. cit.,* p. 360.

(63) *Ibídem,* p. 72.

(64) *Ibídem,* p. 203.

En otra forma se relaciona Sábato con Murena y hasta cierto punto con Beatriz Guido. Comparte su confianza en la *naturaleza humana,* de que abominan Viñas y Cortázar, quienes, con criterio existencial, subordinan a lo histórico concreto cualquier humana particularidad. Sábato concibe, en cambio, lo humano religiosamente, como una dualidad (lo demoníaco y lo angélico), cuya síntesis imposible provendría de la unión definitiva entre Alejandra y Martín. De ahí que las vicisitudes por las cuales pasan ambos sean tan afines: nacen poco queridos, repudian a su madre, intentan huir muy jóvenes de sus hogares, etc.

En fin, las coincidencias de *Sobre héroes y tumbas* con el *corpus* descrito permiten una mejor lectura de su mensaje comunicativo, sirven de fondo sobre el cual es posible advertir mejor la forma del texto que, para mí, está centrado en un reencuentro de segmentos sociales y variantes ideológicas opuestas, en un plano, y en una reconciliación de los dos escritores más influyentes en la literatura argentina de este siglo (Roberto Arlt y Jorge Luis Borges), en otro. Eso lo hace intersectarse, parcialmente, con el Cortázar de *Los Premios* y con el Viñas de ese momento. Este último calificó de *bonapartista,* años después, la actitud política de Sábato:

> Esa conciliación, ese integracionismo que deja todo como está, subyace en su novela grande: tranquilizadora, retóricamente «elevada» y «profunda», «nacional» incluso. Podría concentrar sobre sí ilusiones de la ancha clase media... (65).

Por ejemplo, añade, de la burocracia sindical peronista, pero se olvida de mencionar al frondicismo y, más aún, a todos los regímenes de *facto* posteriores, quienes bombardearon al pueblo con los *slogans* de una hipotética unificación nacional mientras enajenaban el patrimonio económico a los poderes multinacionales, hambreaban a la clase trabajadora, mayoritariamente peronista, y perseguían o silenciaban a sus cuadros más combativos.

Entre esa mistificación conciliadora y el prejuicioso terrorismo de *Los premios* quedan todas las propuestas del *corpus,* cuyos esfuerzos por superar el primer estereotipo que los sectores ilustrados elaboraron para comprender al peronismo, su condición de dictadura de derecha, nazifascista, mediante las posibilidades gnoseológicas de la ficción, no desembocaron sino en nuevas categorías esquemáticas, en el mejor de los casos. Sus mensajes comunicativos, de todos modos

---

(65) Viñas, David: «Sábato y el bonapartismo», en *Los libros,* núm. 12, octubre de 1970 página 7, cuarta columna.

aportaron algunas esforzadas panorámicas de la textura social y aun de su dinámica. Menos felices resultaron en el tratamiento de la dialéctica individuos/grupos o jefes/dirigidos, pues se movieron, en tal sentido, dentro de las premisas que los liberales de Francfurt aplicaron a las masas fascistas, en nada homologables al pueblo peronista argentino.

EDUARDO ROMANO

Cochabamba 1750, 5.º F
Buenos Aires
ARGENTINA

IRONIA Y HUMOR EN «SOBRE HEROES Y TUMBAS»

En un libro de atmósfera trágica, cargado de oscuridad, pleno de angustias y búsquedas metafísicas, de espantos reales e imaginados, de crímenes sin nombre, parece difícil que haya lugar para el humor. Lo hay, sin embargo, y es así como encontramos en la obra pasajes irónicos, sarcásticos y satíricos, que suponemos deben cumplir una función en ese complejo universo narrativo. A su estudio y explicación van dirigidas estas páginas. Primero haremos un examen de esos pasajes; señalaremos la deuda de muchas de esas ideas con otras del mismo Sábato; también acotaremos la relación directa o indirecta con circunstancias culturales, históricas, políticas de las décadas de los cincuenta y los sesenta y aun con períodos anteriores de la historia social y política argentina. Después trataremos de hallarles un sentido, de situar esos oasis de aparentes sonrisas en el marco de la novela a la que pertenecen.

Antes de comenzar la lectura de los textos será conveniente sintetizar las ideas sobre lo cómico y la risa que han guiado estas páginas. Ha sido A. Stern quien, a partir de una teoría axiológica, ha demostrado por qué la risa puede destruir valores (1). Se ha definido el valor de una cosa como su propiedad de ser deseable. Y el hombre es el único ser que se mueve simultáneamente en dos mundos distintos: *a)* el de los valores (éticos, políticos, estéticos, intelectuales, económicos, etc.), que siempre corresponden a y existen en su ámbito; *b)* el de no-valor, que es todo lo exterior y no relacionado con el hombre (la naturaleza, las cosas, etc.). El hombre es el único ser portador de valores y aquel por el cual y para el cual los valores existen.

Fue Bergson quien señaló que la risa y lo cómico sólo aparecen en la esfera de lo humano. No hay nada cómico fuera del hombre o de la esfera de su presencia, directa o indirecta. Un paisaje, un ob-

(1) Alfred Stern: *Philosophie du rire et des pleures* (París: PUF, 1949), ha estudiado numerosos testimonios sobre el tema, desde Platón y Aristóteles hasta Bergson. Las páginas y citas remiten a este penetrante estudio.

jeto, un animal, apartados de lo humano, no pueden ser cómicos. Debe establecerse una relación entre ese paisaje, animal u objeto, y el hombre, para que haya comicidad. Y esto es porque lo cómico supone siempre la presencia de lo axiológico, de un valor aludido o denigrado, devaluado o ensalzado, como motivo de la risa. Cuando un hombre resbala en la calle y se cae, reímos porque se ha producido la irrupción de lo mecánico en la vida (Bergson). Pero, según Stern, la risa es una forma de sanción ante la pérdida de valores que el hombre sufre al aparecer como sometido a las leyes físicas. Lo mecánico es un dominio exento de valores. Lo vital (= la vida humana), tal como se manifiesta en el hombre, es la fuerza creadora de los valores intelectuales y morales. La naturaleza es un mundo sin valores. La irrupción de lo mecánico en la vida produce un vacío de valores, un vacío axiológico en el interior del mundo de los valores. La consecuencia es un deslizamiento, una degradación de valores. Esta es la verdadera causa de la risa, Cuando una persona da la impresión de ser una cosa, un mecanismo (recuérdese ciertos famosos *gags* del cine, por ejemplo, o los gestos de autómata de ciertos actores de farsa), sus valores aparecen como degradados; nuestra reacción de risa ante ese espectáculo nace de la conciencia de una degradación axiológica. «La risa se comprueba así como un juicio de valor, un juicio de valor negativo concerniente a una degradación de valores» (Stern, p. 41).

La risa es un juicio instintivo, que no se expresa en palabras, sino en sonidos inarticulados, pero todo el mundo lo comprende e interpreta de modo justo en cada caso concreto. Este principio axiológico para interpretar la risa como la reacción ante una degradación de valores se manifiesta como *reversible,* en el sentido de que la risa no sólo es provocada por una degradación axiológica, sino que ella puede provocarla, producirla allí donde esa degradación no existe. La risa es algo activo, no pasivo, y en muchos casos reír puede ser una forma de provocar, de inducir a una devaluación de valores existentes. Cuando nos reímos de una cosa que no es cómica, buscamos degradar su valor. «El ridículo mata», decimos, y es evidente que la risa mata moralmente, axiológicamente; la risa puede matar valores.

Si nos reímos de una persona seria o de su obra, que no tiene nada de cómico, esta persona se enfada. Ella no sabe bien por qué; pero tiene razón en enojarse. «Porque la risa no provocada por una degradación de valores, busca provocarla...» (Stern, p. 42). Esta risa persigue provocar, frente a los demás, una degradación moral o intelectual de la persona o la obra de esa persona. Este es el sentido

profundo de tanto chiste político o intelectual; y esta es la razón de las reacciones a veces feroces que es capaz de provocar...

Si una persona reconoce haber hecho algo idiota, tonto o sin sentido, no se enfadará (si es inteligente), porque tratará de reír con los demás; en este segundo caso ella misma sabe que ha provocado —sin quererlo— una degradación de valores.

¿Por qué consideramos una risa no provocada como malintencionada? Porque la risa puede poner en peligro lo que designamos como la existencia moral de una persona, su existencia axiológica. Esa risa no provocada ha puesto en peligro el conjunto de valores que esa persona representa o encarna. Así se entiende el llamado «buen humor» o «sentido del humor» de tantos escritores de la extrema derecha: es un arma de buen filo en la lucha ideológica. Y así se entiende por qué, en años recientes, tantos números —a primera vista inocentes— de revistas como *La Codorniz* o *Hermano Lobo* fueron prohibidos en España... Estos valores no son sólo morales; pueden ser estéticos, políticos, religiosos, intelectuales. Al crear, por una risa no provocada, la ficción social de una degradación de valores, atacamos el valor o el conjunto de valores que representa una persona o su obra, o sus creencias, a los ojos de la sociedad, y ponemos así en peligro su existencia axiológica en el seno de esa sociedad...

Todo incidente, todo suceso que llama nuestra atención de un valor sobre un no-valor, es por sí mismo cómico y provoca nuestra risa. Presenciamos, por ejemplo, una representación de *La vida es sueño.* En un momento cumbre de la pieza, Segismundo estornuda, o tropieza y se cae. Todos los espectadores estallan en risas. De pronto, el portador y representante de lo trágico y lo metafísico, aparece como un ser biológico, sometido a los dictados de la naturaleza; o de la mecánica. Lo metafísico abatido por la fisiología o lo mecánico. Esa caída, esos estornudos, destruyen un valor que ese personaje-actor, Segismundo, encarnaba y representaba. Al reír, el público, que representa a la sociedad, castiga a ese actor por lo que acaba de hacer (o por lo que ha permitido que suceda): ha amenazado valores que esa sociedad considera muy altos. Y lo castiga porque la sociedad está celosa de conservar intactos esos valores. La risa de la sociedad contra el actor le recuerda a éste que debe cuidar y conservar bien en alto e intactos esos valores. Esa risa es un castigo social. La risa, aquí, expresa un juicio instintivo de valor negativo. «Son cómicos todos los incidentes y todo procedimiento (gestos mecánicos, muletillas, deformaciones, caídas circenses, etc.) que llaman nuestra atención de un valor sobre un no-valor, o de un valor intrín-

seco sobre un valor instrumental; en ambos casos equivale esto a una degradación de valores que provoca el juicio instintivo de valor negativo que es la risa» (Stern, p. 47).

Pasemos ahora a la novela. En el capítulo VII de la segunda parte («El dragón y la princesa») aparece súbitamente Quique, que entra de rondón en la perspectiva de Martín (uno de los protagonistas de la obra) y que reaparecerá más tarde, en el capítulo XX de este apartado (2). Como indicó A. Dellepiane, «Irrumpe en el libro con el alemán del gracioso en la Commedia dell'Arte o del bufón en el teatro isabelino: con grotescos movimientos y cómica adulación» (3). Quique se autopresenta con palabras y gestos que crean en su torno una atmósfera humorística. Primero se describe físicamente, con una visión devaluadora e irónica de sí mismo:

> —Como decía la Popesco en *L'habit vert: je me prostitu a vos pieds.*
>
> En seguida se dirigió a Martín y lo examinó como a un mueble raro...
>
> —Usted me mira con asombro y tiene toda la razón del mundo, joven amigo —dijo con naturalidad—. Le explicaré. Soy un conjunto de elementos inesperados. Por ejemplo, cuando me ven callado y no me conocen piensan que debo tener la voz de Chaliapin, y luego resulta que emito chillidos. Cuando estoy sentado, suponen que soy petizo, porque tengo el tronco cortísimo, y luego resulta que soy un gigante. Visto de frente, soy flaco. Pero observado de perfil, resulta que soy corpulentísimo.
>
> Mientras hablaba demostraba prácticamente cada una de sus afirmaciones (p. 191).

Este introito persigue instaurar una atmósfera irónica, devaluadora de su misma persona y, al permitirse hablar así de él mismo, por extensión y analogía, apuntan a dejarle libre el campo para devaluar a los demás... Este introito será seguido de una sarcástica crítica a una representación teatral de aficionados que Quique ha presenciado la noche anterior. Mientras se ríe de los actores y de una de las actrices (que conocen quienes lo escuchan), llamada Cristina, ésta llega a la tienda en que están hablando. Quique, sin tran-

---

(2) Todas las referencias y citas remiten a *Sobre héroes y tumbas* (Barcelona, Seix Barral, 1979); primera edición, 1961. Y a *Obras. Ensayos* (Buenos Aires, Losada, 1970), que contiene: *Uno y el universo* (1945), *Hombres y engranajes* (1951), *Heterodoxia* (1953), *El escritor y sus fantasmas* (1963).

(3) Angela B. Dellepiane: *Ernesto Sábato. El hombre y su obra* (New York: Las Américas, 1968), p. 240. Se analiza en este libro el uso de ciertas formas lingüísticas en Quique (*realizar*, por ejemplo), y las mayúsculas irónicas en Quique y Fernando. También estudia a Molinari y ha formulado plausibles hipótesis y puntos de vista sobre el sentido de lo humorístico en la obra. Volveremos sobre esto.

sición alguna, la saluda con efusivo y falso cariño y la felicita por lo mismo que acaba de criticar desdeñosamente (pp. 191-196). Ahora se inicia el tercer momento de esta escena: Quique, hipócritamente, comenta a Cristina la representación, los actores, la obra de los teatros independientes; y lo que a primera vista aparece como un comentario amistoso y hasta positivo esconde, en el fondo, una intención irónica (4). El aparente elogio del vestido de Cristina, de su tarea como actriz, de la compañía con la que trabaja, persigue simplemente reírse de ella... y de los que con ella trabajan en el teatro. La ironía de Quique va dirigida, por elevación, a ser comprendida por los otros. Las apenas contenidas reacciones de risa de quienes presencian la escena (Wanda y Alejandra) permite verlos como el eco aprobatorio del que habla. La aparente amistad de Quique está cargada de veneno; la ironía se convierte en sarcasmo. La risa en destrucción de valores. Quique apela, con Cristina, a lo que en la Argentina se ha denominado *titeo:* reírse de una persona inocente, tonta o fatua, haciéndole creer que se la está elogiando. El titeo supone un público que, al presenciar el diálogo, está al tanto de la intención devaluadora del que habla. Y lo peor —lo más desagradable de este tipo de chanza— es esa degradación axiológica compartida que se hace a costa de quien no ha advertido qué está en verdad ocurriendo (5).

La segunda aparición de Quique, en el capítulo XX, reitera algo ya dicho por el mismo personaje, pero ahora acentuado: destacar el prestigio social de los apellidos franceses en la Argentina, frente a los de origen italiano (léase el pasaje anterior en la novela, y se verá que Quique se ha reído tanto de los apellidos italianos como de los de origen judío):

---

(4) Cuando Quique hace sarcasmos sobre los teatros independientes e ironiza con respecto a la mala calidad de sus actores, se ríe de sus ideas humanitarias y socialistas, de la insistencia en representar a O'Neill, de la pésima calidad de sus salas y del teatro que hacen, está plagiando ideas del mismo Sábato. Véase de este último: «No se puede hacer teatro de verdad con aficionados», *Platea,* Buenos Aires, 5 de octubre de 1952. Es importante señalar que fueron esos teatros los que lograron revitalizar y renovar la vida teatral argentina durante los años 1940 a 1960. Ver José Marial: *El teatro independiente* (Buenos Aires, Alpe, 1955); E. Agilda: *El alma del teatro independiente* (Buenos Aires, Intercoop, 1960), etc.

(5) David Viñas: *La crisis de la ciudad liberal. Laferrère* (Buenos Aires, Siglo Veinte, 1973), ha llevado a cabo un análisis del *titeo* y su relación con la vida de club, así como ha examinado los componentes sociales y psicológicos que supone (carga de agresividad personal, clasismo y dominación, etc.), véase cap. VII, pp. 93-106. Cuando terminamos de leer el pasaje en el que Quique se burla de Cristina, mientras los que presencian la escena apenas pueden reprimir la risa, sentimos lo mismo que ya señaló un crítico al hablar del titeo en una obra de Laferrère:

«... al bajar el telón se sufre una impresión de malestar, como cuando, a pesar nuestro, nos hemos reído de una cosa triste, de una imperfección física o de una deformidad moral», página 96 de la obra de Viñas.

> Si en este país vos te llamás Vignaux, aunque tu abuelo haya sido carnicero en Bayona o en Biarritz, sos bien. Pero si sobrellevás la desgracia de llamarte De Ruggiero, aunque tu viejo haya sido un profesor de filosofía en Nápoles, estás refundido, viejito: nunca dejarás de ser una especie de verdulero... (p. 256).

A esto agrega Quique una teoría humorística (pero seriamente humorística, porque Quique siempre se mueve en una buscada ambigüedad que instala todas sus afirmaciones en esa zona nebulosa de lo serio y lo cómico, lo cual le permite degradar valores con cierta impunidad aparente), sobre los peligros sociales de la inmigración y los casamientos indiscriminados:

> Porque con la cosa de las cruzas y la emigración el país está expuesto a Grandes Peligros. Ahí tenés el caso de Muzzio Echandía. Un día María Luisa se vio obligada a decirle:
>
> —¡Callate vos, que ni con dos apellidos hacés uno solo!
>
> Imaginate que soportás la desgracia de llamarte Pedro Mastronicola. Bueno, no, eso es demasiado, eso no tiene defensa, mismo en la clase media... (6). Les diré que en caso de apuro, nada mejor que recurrir a las calles. En un tiempo, con el Grillo, lo enloquecíamos a Sayús, que es un snob, diciéndole que le íbamos a presentar a Martita Olleros, a la Beba Posadas... Los subtes, les doy el dato, son un verdadero filón. Tomen, por ejemplo, la línea a Palermo, que no es de las mejores. Sin embargo, funciona casi desde la salida: Chuchi Pellegrini (medio sospechoso, pero así y todo da cierto golpe, porque al fin el gringo fue presidente), Mecha Pueyrredón, Tota Agüero, Enriqueta Bulnes. ¿Realizan? (páginas 256-258).

Vamos a señalar primero algunas fuentes: unas internas (de la novela misma) y otras externas. En dos pasajes de la obra, Alejandra, la protagonista trágica, amante incestuosa de su padre, aparece con plena conciencia de que en las calles de la ciudad todavía persisten esos apellidos patricios:

---

(6) Como confirmación de lo que dicen Quique-Sábato, léase el comentario que un escritor de la burguesía alta de Buenos Aires hizo sobre un ministro de Economía (Dagnino Pastore), que lo fue de uno de los regímenes militares (1969-1970). Este ministro vino a reemplazar a otro que había sido el candidato de esa clase:

«El ministro estaba escasamente vinculado a la burguesía porteña y a los intereses financieros y económicos que la determinaban. Daba la impresión de sentirse cohibido por ella. No comprendía del todo que la burguesía había perdido la base esencial de su poder, que residía en la capacidad para definir quién se sentaba en el sillón que él estaba ocupando. Se propuso ganarla... En esto no podía tener éxito. Por un lado había llegado en sustitución del personaje que más apreciaba ese grupo y sin consulta previa. Por otro, esta burguesía podía perdonarle un apellido de raíz itálica. Difícilmente le perdonaría dos...»

Roberto Roth: *Los años de Onganía*, 4.ª ed. (Buenos Aires: La Campana, 1981), p. 337.

«... sí, el de la calle: es lo único que nos va quedando, nombres de calles...» (p. 89).

«Papeles, nombres de calles. Es lo único que nos va quedando. Hernandarias es antepasado de los Acevedo. En 1550 hizo la expedición en busca de la Ciudad Encantada.

Ahí está Buenos Aires. El tiempo que a los hombres
trae el amor o el oro, a mí apenas me deja
esta rosa apagada, esta vana madeja
de calles que repiten los pretéritos nombres
de mi sangre: Laprida, Cabrera, Soler, Suárez...
Nombres en que retumban ya secretas las dianas,
las repúblicas, los caballos y las mañanas,
las felices victorias, las muertes militares... (7)

Alejandra, Quique, Borges, los tres reiteran la conciencia de pertenecer a una clase oligárquica cuyos nombres persisten en los de ciertas calles de la ciudad. Quique, de modo irónico y apelando a su conocida ambigüedad (que no por eso deja de señalar esa conciencia de formar parte del grupo); Alejandra, con cierta tristeza; Borges, con elocuencia de oda clásica y orgullo de casta. Todos se sienten identificados en este sentimiento grupal y aristocrático. Esta insistencia en los nombres, y en el problema de los nombres, debe llevarnos a pensar que también el autor de la novela ha sentido este hecho como digno de reflexión. Y debemos suponer que en él este problema se da de modo conflictivo. Mientras en los tres personajes citados encontramos la natural aceptación de una realidad vivida con cierto orgullo y comodidad, en este último debemos pensar en algo no resuelto, insoluble (8). ¿Cómo interpretar esta constante referencia a ese hecho que, a primera vista, parece mostrado como una preocupación subalterna, inimportante? Si sólo en boca de Quique apareciera esta referencia, deberíamos interpretarla como una ironía del autor destinada a mostrar la tontería —la falta de importancia— de tal hecho. La risa provocada por las afirmaciones de Quique convertiría ese asunto apenas en un motivo de ironía: «véase cómo esta

---

(7) Es un pasaje del conocido poema de Borges, «La noche cíclica».

(8) Obsérvese esto: en diversos pasajes de la novela aparecen referencias a este aspecto positivo o negativo (socialmente) de los apellidos. Además de los ya citados: pp. 207-208, italianos «de antes» y «de ahora»; p. 225, «apellido italiano»; p. 231, apellidos ingleses y criollos; p. 540 «... Juan Galo de Lavalle, descendiente de Hernán Cortés y de Don Pelayo...». etcétera. La conclusión es que existe un problema, una conciencia preocupada por el asunto. Y esto es lo que queríamos señalar. Varios pasajes de su obra ensayística comentan este aspecto: «¿Quiénes podemos ser argentinos,» (defensa aguda y eficaz de la obra argentina de los italianos), ver E. S., *Páginas vivas* (Buenos Aires: Kapelusz, 1974), pp. 97-101. Joaquín Neyra, *Ernesto Sábato* (Buenos Aires, Ed. Culturales Argentinas, 1973), p. 132 y p. 149 (acusado de ser judío, nuestro autor señala los apellidos y jerarquías de sus ascendientes; en una entrevista en España, otra vez se hace referencia a apellidos y orígenes), etc.

clase en decadencia se preocupa por cosas que son secundarias...». Esto es lo que daría a entender nuestro novelista. Pero la reiteración del tema, la utilización del poema de Borges (usado aquí con evidente intención de argumento prestigioso), obligan a pensar que se trata de algo positivo, de algo sentido como importante por el autor. No es sólo la chistosa preocupación de un personaje de segundo orden. Es algo vivido y sentido por quien escribe como un conflicto íntimo, existencial y social. ¿Qué hay detrás de todo esto?

La primera respuesta es la de decir, simplemente, que Sábato quisiera pertenecer al grupo, y no forma parte del mismo. Nuestro escritor pertenece a la clase media de origen inmigratorio italiano. Como otros tantos millones de argentinos, este integrante de la burguesía profesional argentina está preocupado —*siente como una minusvalía*—, el hecho de no integrar esa clase. Y como otros tantos miembros de la misma, en lugar de afirmar su presencia a través de la posesión (o el ejercicio) del poder, defendiendo y viendo los valores de su clase como positivos, asume una actitud devaluadora frente a los valores del nivel social al que pertenece. Quiere, quisiera como tantos otros miles de su mismo nivel social, poseer y afirmar los valores de la clase que le ha retaceado y negado ese poder. *Y son esos valores los que finalmente se afirman a través de la novela.* Y esa afirmación se da, se manifiesta de dos maneras: *a)* ¿qué es lo devaluado, ya por medio de la ironía, ya por medio de la sátira, ya a través del sarcasmo y el titeo? (como hemos visto en el caso de Quique); *b)* ¿qué es lo fundamental de la obra, a nivel de personajes, de actitudes y de valores mostrados y afirmados...? Como veremos, lo devaluado a través de la sonrisa o la risa son los valores burgueses de la clase media. Lo afirmado son los valores —a través de los personajes principales, de las acciones y omisiones de esas acciones, de la visión pasatista y conservadora— de la clase patricia.

Ya hemos visto qué se ataca a través de las palabras de Quique. Su humorismo es siempre devaluador, una forma de agresión axiológica, destructora de valores.

El «Informe sobre ciegos» permite escuchar en la obra la voz y las ideas desaforadas y vesánicas de ese personaje extraño y malvado llamado Fernando Vidal Olmos. Como el mismo Sábato declaró, se han puesto en boca de ese personaje ideas del autor (9). Y lo que

(9) A esta pregunta de un crítico: «¿Es Bruno personaje autobiográfico?», Sábato respondió: «He puesto en él, deliberadamente, algunas de mis ideas más conocidas, y eso ha hecho creer a muchos lectores que el personaje me representa. Pero observe que lo mismo hice con Fernando. Más aún: he puesto elementos míos en los cuatro personajes centrales...» (*Ensayos*, p. 479). Ya vimos que también en Quique se dan esas identidades; mostraremos otras en el mismo personaje.

llama la atención es la dirección de muchas de esas ideas, su sentido. Esas ideas aparecen a veces copiadas de modo textual; otras, están veladas por un aura de absurdo, humorismo negro y sarcasmo. Describiendo el barrio de Buenos Aires llamado la City, que es la zona de los bancos, cuando ha cesado la actividad diurna, escribe Fernando:

> Pero también por la soledad sagrada que reina en esos lugares cuando el Dinero descansa. Una vez que los últimos empleados y gerentes se han retirado, cuando se ha terminado con esa tarea agotadora y descabellada... en que verdaderas multitudes depositan con infinitas precauciones pedazos de papel con propiedades mágicas que otras multitudes retiran de otras ventanillas con precauciones inversas. Proceso todo fantasmal y mágico pues, aunque ellos, los creyentes, se creen personas realistas y prácticas, aceptan ese papelucho sucio donde, con mucha atención, se puede descifrar una especie de promesa absurda, en virtud de la cual un señor que ni siquiera firma con su propia mano se compromete, en nombre del Estado, a dar no sé qué cosa al creyente a cambio del papelucho. Y lo curioso es que a este individuo le basta con la promesa, pues nadie, que yo sepa, jamás ha reclamado que se cumpla con el compromiso; y todavía más sorprendente, en lugar de esos papeles sucios se entrega generalmente otro papel más limpio pero todavía más alocado, donde otro señor promete que a cambio de ese papel se le entregará al creyente una cantidad de los mencionados papeluchos sucios: algo así como una locura al cuadrado. Y todo en representación de Algo que nadie ha visto jamás y que dicen yace depositado en Alguna Parte, sobre todo en los Estados Unidos, en grutas de acero. Y que toda esta historia es cosa de religión lo indican en primer término palabras como *créditos o fiduciario* (pp. 294-295).

A través de la locura lúcida de Fernando, Sábato reitera aquí ideas que ya habían aparecido en *Hombres y engranajes,* donde señalaba nuestro escritor que la abstracción renacentista llevará a la técnica, a las letras de cambio y a la ciencia: tres formas de dominar el mundo y la raíz de la deshumanización del hombre del siglo XX (10). En un apartado de ese libro, titulado «El universo abstracto», se lee:

> ... el imperio del hombre se multiplicó desde el momento en que comenzó a reemplazar las cachiporras por logaritmos, y los lingotes de oro por letras de cambio... Lo mismo con la economía: a medida que el capitalismo se desarrolla, sus instrumentos se hacen más pujantes, pero más abstractos...

---

(10) A. Prieto ha señalado que todas las ideas de este libro están tomadas de A. von Martin, *Sociología del Renacimiento* (no tengo esta obra a mano). Véase «Nota sobre Sábato», *Centro,* n. 4, Buenos Aires, diciembre de 1952, pp. 10-13.

> No debe sorprendernos que el capitalismo esté vinculado a la abstracción, porque no nace de la industria sino del comercio; no del artesano, que es rutinario, realista y estático, sino del mercader aventurero, que es imaginativo y dinámico. La industria produce cosas concretas, pero el comercio intercambia esas cosas, y el intercambio tiene siempre en germen la abstracción, ya que es una especie de ejercicio metafórico que tiende a la identificación de entes distintos mediante el despojo de sus atributos concretos *(Ensayos*, pp. 174-175).

En varios pasajes, Fernando se ríe de la inocente fe en la Ciencia y en el Progreso que caracterizó al movimiento socialista argentino:

> Pero el Progreso de las Ideas era incesante y tarde o temprano al Amanecer era inevitable. Mientras tanto, había que luchar contra las fuerzas organizadas del Estado, había que denunciar la Impostura Clerical, había que minar al Ejército y promover la Educación Popular. Se fundaban bibliotecas en que no sólo se encontraban las obras de Bakunin o Kropotkin, sino las novelas de Zola y volúmenes de Spencer y Darwin, ya que hasta la teoría de la evolución les parecía subversiva, y un extraño vínculo unía la historia de los Peces y Marsupiales con el Triunfo de las Nuevas Ideas. Tampoco faltaba la *Energética*, de Ostwald, esa especie de biblia termodinámica en que Dios aparecía sustituido por un ente laico, pero también inexplicable, llamado Energía, que, como su predecesor, lo explicaba y podía todo, con la ventaja de estar relacionado con el Progreso y la Locomotora (p. 312).

Casi exactamente lo mismo había escrito el joven Sábato en 1951:

> Y aquellas bibliotecas en que se acumulaban libros de tapas blancas, con el retrato del autor en un óvalo: Reclus, Spencer, Zola o Darwin, ya que hasta la teoría de la evolución parecía subversiva y un extraño vínculo unía la historia de los peces y marsupiales con el Triunfo de los Nuevos Ideales. Y tampoco faltaba la *Energética* de Ostwald, esa especie de biblia termodinámica, en que Dios aparecía sustituido por un ente laico pero también enigmático, llamado Energía que, como su predecesor, lo explicaba y lo podía todo, con la ventaja de estar relacionado con la Locomotora *(Ensayos*, p. 148) (11).

Hay pasajes en que la ironía de Fernando Vidal es la de Sábato, quien a través de su personaje recuerda satíricamente hechos reales

(11) La termodinámica es una rama de la Física que interesó durante años a Sábato. Hasta llegó a proponer una nueva teoría sobre el primer principio de la termodinámica. Véase la obra de Neyra, citada en nota 8, pp. 105-123, y M. A. Correa: *Genio y figura de E. Sábato* (Buenos Aires, Eudeba, 1973, 2.ª ed.), pp. 79-80.

de la vida histórica argentina. A continuación del pasaje citado, Fernando recuerda:

> Hombres y mujeres que se encontraban en estas bibliotecas se unían luego en libre matrimonio y engendraban hijos a los que llamaban Luz, Libertad, Nueva Era o Giordano Bruno. Hijos que la mayor parte de las veces, en virtud de ese mecanismo que lanza los hijos contra los padres o, en otras, simplemente, merced a la complicada y generalmente dialéctica Marcha del Tiempo, se convertían en meros burgueses, en rompehuelgas y hasta en feroces persecutores del Movimiento, como en el caso del renombrado comisario Giordano Bruno Trenti (p. 312).

Aquí habla el autor. Hubo miles de hijos e hijas que sobrellevaron (y sobrellevan) esos nombres de pila, y que actuaron exactamente de modo opuesto al designio de los padres. El «comisario» del que aquí se habla, existió. Fue un tristemente célebre «profesor» que en los años de 1944 a 1946 sometió a la Universidad de Buenos Aires a una feroz purga ideológica acompañada de bastonazos, cárceles y cesantías. En la realidad histórica se llamó Giordano Bruno Genta..., y una sola de sus cesantías colectivas echó a la calle alrededor de 600 catedráticos... (12).

Pocas líneas más tarde, Fernando-Sábato ironizan tenebrosamente sobre el tratamiento poco amistoso que los republicanos españoles soportaron en los campos de concentración franceses, después de ser derrotados en la guerra civil:

> Dejé de ver a Iglesias cuando empezó la guerra de España... En 1938 se refugió en Francia, donde seguramente tuvo oportunidad de apreciar los fraternales sentimientos de los ciudadanos de ese país y las ventajas de la Vecindad y del Conocimiento sobre la Lejanía y la Ignorancia Mutua... (pp. 312-313).

A las ironías contra el progresismo y cientifismo de los socialistas, suma Fernando su desconfianza frente a la creencia argentina en la enseñanza primaria como la panacea que puede solucionar todos los problemas:

> Con algunos libros de historia y con la sección policial de los diarios de la tarde en la mano me veía obligado a explicarle (a una maestra socialista) el ABC de la condición humana a esta pobre diabla que se había educado bajo la dirección de distinguidas educadoras y que creía, más o menos, que el alfabetismo re-

(12) Episodio que significó la cesantía del mismo Sábato, véase *op. cit.* de M. A. Correa, p. 81, y A. Dellepiane, cit., p. 21.

solvería el problema general de la humanidad: momento en que yo le recordaba que el pueblo más alfabetizado del mundo era el que había instaurado los campos de concentración para la tortura en masa y la cremación de judíos y católicos. Con el resultado, casi siempre, de levantarse de la cama, indignada contra mí, en lugar de indignarse contra los alemanes: ya que los mitos son más fuertes que los hechos que intentan destruirlos, y el mito de la enseñanza primaria en la Argentina, por disparatado y cómico que parezca, ha resistido y resistirá el ataque de cualquier cantidad de sátiras y demostraciones (pp. 302-303).

En varios lugares el ensayista Sábato ha dicho esto mismo; elijo uno de ellos:

James Mill, en el buen tiempo viejo, imaginaba que cuando todos supieran leer y escribir estaría asegurado para siempre el reinado de la Razón y de la Democracia. ¡Pobre James Mill! Abrir escuelas, «educar al soberano», etcétera, etcétera. Pero ¿para enseñar qué? Bastaría recordar que el pueblo más instruido del mundo fue el alemán. Es extraño que todavía haya gente que siga creyendo en este mito *(Ensayos*, p. 194) (13).

Algo parecido ocurre con la idea popular sobre los caracteres nacionales. Fernando Vidal se ríe de ella con ferocidad. Está hablando con la dueña de una pensión y comenta la honradez de su esposo muerto (que se llamaba Etchepareborda):

—Hacía honra al apellido —comenté.
—Así es, señor Vidal.
Honradez de los Vascos, Flema Británica, Espíritu de Medida de los Franceses, mitos que, como todos los mitos, son invulnerables a los pobres hechos. ¿Qué pueden significar, en efecto, coimeros como el ministro Etcheverry, energúmenos como el pirata Morgan o fenómenos como Rabeldais? (pp. 347-348).

Ya en la primera obra de su pluma, nuestro autor se reía de este mito *(Ensayos*, p. 44); y poco más adelante:

Nunca he podido comprender el entusiasmo con que muchos se aferran a una teoría tan manifiestamente falsa; la historia muestra hasta el cansancio que no hay caracteres nacionales invariables... Hay gente que sólo se siente tranquila cuando esquematiza: el *esprit de mesure* de los franceses, el *sense of humour* de los ingleses, el mercantilismo de los judíos... *(ibíd.*, p. 65).

---

(13) Esta oposición a la enseñanza primaria recuerda un poco a esas madres que sostienen que los hijos pequeños no deben usar cuchillos, porque a veces se producen con ellos heridas; o la de quienes se oponen a la educación sexual, diciendo que provoca en los niños un interés inmoral y prematuro por el sexo...

Lo mismo repetirá, en *Heterodoxia* al referirse a la falsa logicidad de ciertas lenguas *(ibíd.,* pp. 384 y 387); o al hacer el elogio de Pedro Henríquez Ureña *(ibíd.,* p. 809), etc.

Fernando Vidal —además— comparte con Sábato una especial inquina contra Suiza, representativa del espíritu burgués. Y al hablar de ese país, Fernando apela —sin quererlo— al denostado mito de los caracteres nacionales:

> Vacilé un momento con respecto a la nacionalidad de los anarquistas, pero me decidí al fin por Suiza a causa de la enorme magnitud del dislate, ya que para una persona normalmente constituida creer en anarquistas suizos es como aceptar la existencia de ratas en una caja fuerte. La primera vez que pasé por ese país tuve la sensación de que era barrido totalmente cada mañana por las amas de casa (echando, por supuesto, la tierra a Italia). Y fue tan poderosa la impresión que repensé la mitología nacional..., los mitos nacionales son fabricados a propósito para describir el alma de un país, y así se me ocurrió en aquella circunstancia que la leyenda de Guillermo Tell describía con fidelidad el alma suiza: cuando el arquero le dio con la flecha en la manzana, seguramente en el medio exacto de la manzana, se perdieron la única oportunidad histórica de tener una gran tragedia nacional. ¿Qué puede esperarse de un país semejante? Una raza de relojeros, en el mejor de los casos (p. 313).

En dos pasajes de la novela, uno extenso, Quique y Fernando hacen alusión a la condición femenina. Fernando, que repite ideas del escritor, mantiene un largo y cortante diálogo con la maestra socialista Norma Pugliese y su amiga («de género epiceno», dice Vidal Olmos), Inés González Iturrat (cap. XI del «Informe sobre ciegos», páginas 327-334). Todo el pasaje es una sátira contra el feminismo y sus sostenedores. Para no alargar demasiado estas notas, nos limitaremos a dar una breve síntesis de las ideas principales:

a) Las mujeres son diferentes de los hombres; las diferencian sus caracteres primarios (sexo y aspecto físico) y secundarios (inteligencia y aptitudes).

b) A la mujer le está vedado el razonamiento filosófico (no ha habido nunca una filósofa), el aprendizaje de la filosofía la deja indiferente, no la afecta en absoluto... Tampoco le atrae el pensar teórico (matemática, física). La mujer está destinada a la maternidad y a las cosas, al pensamiento mágico y a lo real y concreto.

c) La señora Curie no fue un genio; solamente descubrió —por casualidad— un nuevo elemento.

Fernando, en esta actitud negativa y despreciativa, llega al sarcasmo y al mal gusto:

> Y que los únicos razonamientos que para la mujer tienen importancia son los que de alguna manera se vinculan con la posición horizontal. A la inversa de lo que pasa con el hombre. Motivo por el cual es difícil poner a un hombre y a una mujer en la misma posición geométrica en virtud de un razonamiento auténtico: hay que recurrir a paralogismos o al manoseo (p. 338).

Líneas más adelante, leemos:

> Pero si el hombre tiene tan poco que ver con la lógica, ¿qué puede esperarse de la mujer?... (p. 339).

Este especial determinismo está datado, corresponde a los años cincuenta, cuando tuvieron lugar dos hechos que explican estos y otros pasajes de la novela. Uno es el de la traducción al español de la conocida y ruidosa obra de Otto Weininger, *Sexo y carácter*, que constituyó un verdadero éxito de público en la Argentina. Weininger, un seudofilósofo que se suicidó a los veintidós años (nació en 1880 y matóse en 1903), y que sólo aparece en muy contados diccionarios enciclopédicos, escribió un volumen ferozmente determinista y negativo contra el sexo femenino (14). Muchas de sus ideas —desdichadamente— influyeron en las que entonces y aún después manejó Sábato sobre la mujer. En 1952 nuestro escritor mantuvo una extensa y ruidosa polémica sobre el sexo con Victoria Ocampo, que se publicó en la revista fundada por la ya entonces conocida escritora (15). Allí están —desarrolladas a veces con buen humor y agudeza— muchas de las postulaciones de Fernando Vidal. Y, en *Heterodoxia*

---

(14) Imposible leer aquí la traducción española de la obra de Weininger; no he tenido acceso a la traducción inglesa. Tampoco he podido ver David Abrahamsen: *O. Weininger. Mind and death of a genius* (New York, Columbia U. Press, 1946).

(15) La polémica comenzó con un artículo de Sábato: «Sobre la metafísica del sexo», *Sur*, núm. 209-210, marzo-abril 1952, pp. 24-47. Victoria Ocampo respondió con «Carta a Ernesto Sábato», *Sur*, núm. 211-212, mayo-junio 1952, pp. 166-169. Respuesta de Sábato, *Sur*, número 213-214, julio-agosto 1952, pp. 158-161, y una elegante nota final de Victoria, ibíd., páginas 161-164. El artículo primero comenzaba así: «De los pensadores que han reflexionado metafísicamente sobre el sexo, los que más me han impresionado son Weininger, Bergmann y Simmel. De los tres, Weininger es el más contundente. Para el conocimiento de la mujer siguió una metodología enérgica y sacrificada: no tuvo nunca relaciones con el sexo opuesto..., ascético y desdeñoso, profirió centenares de páginas contra la mujer sin haber tenido contacto con una sola. Su onanismo filosófico se descarga con furia sobre su bestialidad, su repugnante sentimentalismo, su esencial carencia de moral: ese monstruo no tiene memoria, no puede discriminar entre el bien y el mal, ni entre la verdad y el error, no reconoce el valor de la Ley, no tiene conciencia intelectual, no es capaz de concebir el Tiempo ni la Eternidad, no posee esencia ni existencia; no forma parte de la realidad ontológica, no tiene alma, carece de voluntad autónoma...». Es notable comprobar que párrafos íntegros de ese artículo serán puestos en boca de Fernando Vidal Olmos. Y, como hemos señalado, esas ideas reaparecerán en los *Ensayos* del autor.

encontramos numerosos apartados dedicados al tema. En «hombre y mujer» (*Ensayos*, pp. 277-286), Sábato ironiza sobre la supuesta identidad de los sexos, que niega absolutamente. Sostiene además que en todo ser humano están en potencia los caracteres de ambos sexos, una especie de Ideal masculino y femenino, que se actualiza determinando el sexo de cada uno y los comportamientos respectivos; el Hombre persigue en su forma extrema (el científico, el filósofo), las ideas puras y abstractas; la Mujer rechaza la abstracción (no ha habido filósofas en toda la historia...), y está destinada a la maternidad; el Hombre va desde la realidad hacia las ideas generales y abstractas; la Mujer parte de lo descabellado a la realidad, va hacia las cosas, a lo cotidiano y concreto; racionalizar el Universo y a Dios es empresa masculina; la mujer confía en la intuición, lo irracional y lo mágico; por eso la mujer es la inventora de las artes útiles, e indirectamente de la industria; el hombre crea el comercio y la gran industria, dos formas de abstracción extremas.

Aquí influyen ideas no sólo de Weininger y de Simmel, sino también alguna feliz frase de Ortega; leemos en un pasaje de los *Ensayos:*

> Habrá siempre un hombre tal que, aunque su casa se derrumbe, estará preocupado por el Universo. Habrá siempre una mujer tal que, aunque el Universo se derrumbe, estará preocupada por su casa (p. 79) (16).

En un momento del comienzo del libro, Quique le dice a Wanda:

> —¡Ah, la femme! Wanda: sos la perfecta mujer de Weininger. Bombones, prostitución, comadreo. Te adoro.
> —¿Weininger? —preguntó Wanda—. ¿Qué es eso?
> —Justo, justísimo —dijo Quique—. Te adoro (p. 193).

Si comparamos esto con un pasaje de los *Ensayos,* tendremos su fuente inmediata. Más interesante sería examinar todos los supuestos que se esconden detrás de esas cortas líneas de diálogo... (17).

---

(16) Si se recorren los *Estudios sobre el amor* de Ortega y Gasset, se encontrarán muchas de estas ideas y simplificaciones similares de opuestos: la mujer (vida cotidiana, gusto por el chismorreo, el lujo, el adorno, intuición, importancia de lo corporal, superficialidad); el hombre (vida pública, tendencia a la grandeza, teorización, separación neta de lo corporal y lo intelectual, profundidad, interés por el mundo, mientras la mujer se interesa por su casa...).

(17) «Dice La Rochefoucauld que los defectos nacen de la exageración de las virtudes. Las virtudes de la mujer son su altruismo por la especie, su capacidad de sacrificio personal por los hijos y los hombres bajo su cuidado. Por eso mismo su mundo es concreto y pequeño, personal, vital. Pero de ahí a las pequeñeces y, lo que es peor, a la pequeñez hay un paso; y al egoísmo de la hormiga, al comadreo, al chismorreo pequeño, a los celos viscerales» («Los defectos de la mujer», *Ensayos*, p. 328).

La ironía devaluadora, el sarcasmo, el chiste, son recursos que se suman a otros; veamos ahora la sátira. Martín está sin trabajo. Por consejo y recomendación de Alejandra, va a ver a un hombre de empresa llamado Molinari, con el que mantiene una larga conversación (cap. II de la segunda parte, pp. 156-168). Mientras se pregunta si tiene sentido hablar con el empresario, Martín, distraído, ha entrado en el gran *hall* del edificio. Tiene lugar ahora la más extensa y detallada descripción de un interior y de la ropa de un personaje que aparece en toda la novela. El pasaje crea en el lector la sensación de un narrador ambiguo: por una parte refleja la creciente molestia y el rechazo de Martín ante lo que ve, por otra entrega la sátira y el desprecio del narrador omnisciente (¿habla aquí el autor?) (18). A. Dellepiane ha analizado con agudeza tanto al personaje como al episodio:

> La descripción es de un tipo y responde a una visión estereotipada y sarcástica... Todo es falso y pedante en Molinari..., el hombre de negocios frío y calculador... que ha llegado muy alto en la escala económica y social... Sábato está poniendo en tela de juicio todo un estrato de la sociedad argentina, y el personaje (es) desagradable por su intrínseca falsía.
>
> Sábato ha colocado a Molinari en un ambiente que constituye el marco y fondo adecuados para que resulte aún más toda... su falacia, su artificialidad... (pp. 236-237).

El ataque —que termina con los vómitos que en Martín produce el encuentro con tan deleznable tipo social —visiblemente va dirigido contra el burgués por excelencia: el nuevo rico que ha hecho su fortuna gracias al peronismo... Y en Molinari, el novelista ha destilado un extracto de los aspectos más negativos de esa burguesía. A lo ideológico se suma aquí lo político: primero el rechazo de lo burgués, con su sentimiento de aquiescencia ante el dinero y sus poderes, a lo que se agrega el ataque a lo adventicio y basto del «nuevo rico». Por fin, el desprecio hacia estos nuevos ricos nacidos de un gobierno que se decía «obrerista» y que además era dictatorial (así, creo, deben entenderse las satíricas referencias al *gigantismo* del edificio, la sala de espera, el despacho, los sillones, etc.). Y como aura general, el reproche moralizante: además de proburgués, el peronismo era dictatorial e inmoral.

---

(18) Descreo de esa afirmación según la cual quien habla en la obra no es jamás el autor, o de aquella, más siniestra aún, que afirma que en la obra literaria «el lenguaje se dice a sí mismo...».Este escamoteo de la Historia, de la Realidad y de la voluntad humana, excluidas de la obra de arte, es falso y críticamente peligroso. *Nos guste o no, la literatura no es inocente.* Es la obra de un hombre, no del Lenguaje. Un hombre en el que influyen su vida, su tiempo, sus ideas y creencias, sus temores y angustias, sus odios y amores.

Si ahora volvemos atrás y examinamos cuáles son las realidades criticadas en la novela a través de la ironía, el humor y la sátira, llegaremos a interesantes conclusiones. ¿Qué es lo devaluado, lo señalado como deleznable? Aunque parezca increíble, lo atacado son una suma de valores burgueses: aquellos en los que creyó (y cree, todavía hoy), la burguesía media argentina. Desprecio por el valor del dinero y sus formas más desarrolladas, el comercio y la industria. Ironía contra la creencia burguesa en el poder transformativo de la educación, desconfianza ante el poder de la ciencia, la razón y la técnica, y rechazo de la igualdad reclamada por el feminismo. Visión determinista de la mujer y de sus posibilidades futuras.

Pero si ahora consideráramos la novela como una totalidad, veríamos algunos hechos sorprendentes. ¿Cuáles son los personajes que realmente *actúan* en la novela, los personajes *dinámicos,* aquellos que a través de su voluntad y de sus acciones transforman las situaciones estables, los *actantes? Todos pertenecen a la clase alta.* Alejandra y Fernando son los que *actúan;* Martín y Bruno funcionan en la obra como personajes-testigos, como testimoniantes. La acción real está en manos de Alejandra y de su padre. En los pasajes históricos el recuerdo va hacia Lavalle, otro miembro de esa clase (recuérdese sus nombres y antecesores, desde Pelayo a Cortés...). Aunque muerto, lo que se narra es una forma de continuación de su propia existencia y drama.

¿Qué valores burgueses aparecen encarnados en la obra? El del trabajo, el esencial de la burguesía, parece ser algo no practicado nada más que por Molinari y el camionero (pintoresco) con el que Martín se irá al Sur, a comenzar una nueva vida. Los personajes de la obra no trabajan; nadie tiene un empleo, ni un negocio, ni una industria. Nadie produce nada válido a nivel de mercado. Ni Alejandra ni su padre, ni Martín ni Bruno, producen lo que comen. Son todos consumidores puros, típicos representantes de la clase ociosa. Y, como hemos visto, por debajo de lo irónico está siempre presente un rechazo de ideas y valores burgueses (el dinero, el capitalismo, la ciencia, la técnica, economía, cientificismo, progreso, igualdad de la mujer, educación, etc., son vistos como deleznables). ¿Por qué?

Sábato es un típico representante de la clase media culta argentina de origen inmigratorio. Clase tironeada entre el deseo de tomar el poder político y ejercerlo, y una permanente aquiescencia a los valores de la clase alta. Esta burguesía ha renegado de lo más característico y lo más positivo de sí misma: ha creído en, o ha sido encandilada por los valores de la clase alta. Es una clase obsesionada por el deseo de ser aceptada y de afirmar los valores de aquella

que le disputa su derecho y su capacidad para ejercer el poder político al que tiene derecho. Ignorante de sus posibilidades concretas, ha intentado siempre imitar y asumir los aspectos menos valiosos de la clase que —directa o indirectamente— le domina. Este cuadro, que es evidentemente esquemático, y que merecería un examen mucho más detallado y meditado de asunto tan complejo, se complica extraordinariamente cuando de lo social o económico o político, se pasa a lo intelectual. Sábato, con muy buena información histórica, sabe bien que entre Molinari, típico representante de los nuevos ricos del peronismo, y los saladeristas, matarifes, fonderos, pulperos, contrabandistas, soldados o sargentos, que iniciaron las fortunas de la mayor parte de los «patricios» de la Argentina, hay sólo cien años de riqueza, nada más. Aquellos fueron tan inmorales, tan ambiciosos, tan agresivos y tan bastos en la consecución de la riqueza, como éstos. Ni los títulos de nobleza pueden ser aducidos ya que, como se sabe, no los hubo ni se compraron en el Río de la Plata. ¿Cómo explicarse la condena absoluta que a través del personaje Molinari se hace caer sobre esta clase de ascenso?

En nuestro novelista funcionan dos coordenadas simultáneas de autorrepresión ideológica. Una, política; otra, moral. Política e ideológicamente, Sábato viene de una juventud marxista y comunista (como lo ha declarado él mismo varias veces en sus *Ensayos)*. Este origen es el que, cuando abandona el comunismo, lo impele a seguir viendo el capitalismo y la burguesía, y todos los procesos históricos que acompañaron a esa clase y a ese proceso, como negativos. Así se explica la ironía contra Suiza, quintaesencia del espíritu burgués y la condena de la razón, el dinero y la técnica, productos del capitalismo y de la burguesía... Y el rechazo de muchas de sus creencias más constantes, desde la educación, el progreso, el cientificismo, hasta el feminismo y el dinero.

Lo ético ha sido uno de los argumentos más constantes de las clases altas argentinas, para oponerse a los gobiernos populistas y a los movimientos políticos que los encarnaron. No es necesario aquí citar los ejemplos del radicalismo (1916-1930 y 1958-1966) y del peronismo (1946-1955 y 1973-1976); en todos los casos, los golpes militares que derribaron gobiernos democráticamente elegidos, ya fueran Yrigoyen, Perón, Frondizi o Illia, lo hicieron para «terminar con la corrupción y el desorden...». Parte de esa corrupción, representante de esa inmoralidad en la novela, es el señor Molinari. En él se suman lo inmoral y lo burgués. Y, *last but not least,* el hecho de ser un advenedizo, el pecado de no pertenecer a la clase patricia. Condena de la burguesía, y de sus ideales y valores; condena de la

clase media inmigratoria; elogio —indirecto— de los valores de la clase a la que pertenecen Alejandra, Fernando, Lavalle. Ese pasatismo está muy bien expresado a través de un personaje menor, Tito d'Arcángelo, cuando en su jerga le dice a Martín:

> —Pero —dijo— todo eso pasó. A veces me pongo a pensar, pibe, que a este país todo ya pasó, todo lo bueno se fue pa no volver, como dice el tango... (p. 119) (19).

Estos aspectos de la obra son una manifestación clara de esa forma de suicidio de clase que explica el fracaso histórico de la burguesía argentina de origen inmigratorio, escindida entre la defensa de sus intereses y el ejercicio del poder, y el reconocimiento intelectual de los valores de la clase que no le ha permitido conservar ese poder. Lo cómico, entonces, funciona como instrumento devaluatorio y destructivo de valores. No como intermedios lúdicos.

RODOLFO A. BORELLO

University of Ottawa
Modern Languages and Literatures
OTTAWA, Ontario K1N 6N5 (CANADA)

---

(19) Andrés Avellaneda señaló algunas de estas constantes en la novela estudiando otros aspectos de la misma, «Novela e ideología en *Sobre héroes y tumbas*», *Bulletin Hispanique*, LXXIV, 1972, pp. 92-115.

«SOBRE HEROES Y TUMBAS»: EPICA TRAGICA, EPICA VITAL PARA UNA NACION JOVEN

(Los manes de Virgilio)

Que las grandes creaciones literarias son susceptibles de múltiples enfoques e interpretaciones, válidas a pesar de su diversidad, se ve una vez más en la obra novelística de Sábato. Aun *El túnel,* novela corta y primera novela, que el mismo autor recogió con cierta inseguridad (1), acaba de recibir dos novísimas interpretaciones de su sentido último. Una, de Graciela Maturo —catedrática de la Universidad Nacional de Buenos Aires y conocida escritora y figura intelectual argentina— ha visto en *El túnel* «una simbolización del reencuentro con lo sagrado [en una interpretación cátara] y un descubrimiento de la función trascendente del arte». La otra, de Daniel Henri Pageaux —director del Centre de Recherches et d'Etudes Comparatistes Ibero-Françaises, así como de la Unité d'Etudes et Recherches de Littérature Générale et Comparée de la Sorbona, además de presidente de la Société Française de Littérature Générale et Comparée—, ilumina totalmente la obra, desde (en términos ingardenianos) la investigación preestética a una concretización de fuerza conmovedora y revelación trascendental, «les rapports tragiques entre l'art, et la vie» (2). Si tal ocurre en el caso de la obra primera y menor de Sábato, tanto más debe darse en las mayores y más complejas que la siguieron y completaron.

Recordemos que Dante reconocía cuatro niveles de lo que ahora llamaríamos «estructuras» en la obra literaria: el palmario de las palabras e imágenes, el moral, el alegórico y el anagógico o sentido inspirativo y último de la obra en su totalidad (obligada e incuestionablemente edificante en la mentalidad de Edad Cristiana del Alighieri (3). Sobre el sentido moral y abarcando el anagógico de la novela central de Sábato acaba de ocuparse certera y brillantemente la joven crítica alemana Ute Stargardt en su estudio «Die ungerettete Prinzessin in *Sobre héroes y tumbas:* eine vergleichende Forschung

---

(1) Lo ha expresado en varias ocasiones. En *El escritor y sus fantasmas,* por ejemplo, varios pasajes de «Interrogatorio preliminar» (cap. I).

(2) Ambas a aparecer en *Salvación por la novela. Sábato en la crítica americana y europea,* edición a mi cargo (Barcelona, Seix Barral).

(3) *Il convivio,* edición crítica al cuidado de Maria Simonelli (Bologna, Casa Editrice Patron, 1966), pp. 30-33.

über den Bildungsroman von Ernesto Sábato und Hermann Hesse» (4). El nivel alegórico ha sido tocado con más o menos extensión y sistema por varios críticos: en este importante enfoque se destacan las investigaciones de Lilia Dapaz Strout y Tamara Holzapfel, así como las de Angela Dellepiane, en su básico libro sobre el novelista argentino; el presente estudio señalará el nivel de lo alegórico además del anagógico en *Sobre héroes y tumbas.*

Conviene observar que la crítica más actual cuestiona y supera la valoración parcial y negativa de la alegoría, que partió del romanticismo y persiste en muchos como mera convención o escrúpulo. He intentado sintetizar y dilucidar este tema de la crítica en el curso de extensa reseña sobre el tomo XIII de *Analecta Husserliana* (un análisis crítico-filosófico de la obra de Samuel Beckett) (5) a pedido del Instituto que lo edita, donde el estudiante interesado encontrará más referencias (6). Baste aquí con hacer alguna distinción fundamental. Así, empecemos por distinguir los misteriosos simbolismos que configuran más de un sistema de significados (alegoría) en el *Génesis,* o las leyendas griegas, o los espectáculos mayas (7), de las simples, convenientes, dogmáticas interpretaciones alegóricas apologéticas (tanto las paganas de Salustius como las bíblicas) que Parejamente, separemos las creaciones mismas con simple mensaje durante siglos satisficieron e informaron la mentalidad occidental. de las preñadas de indefinido significado: por un lado un auto sacramental, o el cuadro de Prud'hon «La Justice et la Vengeance poursuivant le crime», o la estatuaria de los monumentos patrióticos; por el otro, por ejemplo, el elemento alegórico en la creación de Thomas Mann (8). Asimismo hay que hacer una distinción de grado: las novelas de Sábato, tal las de Mann, no *son* obras alegóricas —como lo son, por ejemplo, *Los premios* de Cortázar o *La lotería de Babilonia,* de Borges (9).

---

(4) «El *Motiv* de la princesa no redimida en *Sobre héroes y tumbas:* estudio comparativo del *Bildungsroman* en Ernesto Sábato y Hermann Hesse», a aparecer en versión castellana en *Salvación por la novela,* Stargardt ve a Alejandra, lúcidamente, como víctima propiciatoria.

(5) Anna-Teresa Tymieniecka, ed. (Dordrecht-Boston-London: D. Reidel Publishing Company, 1981). Eugene F. Kaelin, *The Unhappy Consciousness. The Poetic Plight of Samuel Beckett. An Inquiry at the Intersection of Phenomenology and Literature.*

(6) *World Phenomenological Information Bulletin* (Belmont, Mass. [USA], oct. 1982), igualmente editado por The World Institute for Advanced Phenomenological Research and Learning

(7) Primer estudio completo en Anita L. Padial: *American Pre-Columbian Drama.* The *Rabinal-Achi,* disertación doctoral (University of Tennessee, 1981), pp. 74-86.

(8) Enfoque comprensivo en Gunter Reiss's: *«Allegorisierung» und moderne Erzählkunst Eine Studie zum Werk Thomas Manns* (München, W. Fink, 1970).

(9) Borges ha escrito alegóricamente en varios cuentos. Con respecto a «La lotería en Babilonia» dice en el breve prólogo primero de *Ficciones* que «no es del todo inocente de simbolismo». Aunque «simbolismo» sea allí un sinónimo válido, me parece un ejemplo del pudor crítico del que hablo a continuación en el texto.

Queda otro orden de distinción, quizá de mayor importancia. Hay que precaverse de las palabras, que siempre esconden más de un concepto, por donde se pierde el pensamiento. Goethe, Coleridge, los románticos contrapusieron el símbolo, como lo concreto y matizado, a la alegoría, como lo abstracto y convencional (ya esbocé un cuestionamiento a esta fórmula), pero símbolo es también sinónimo de emblema que es lo fijo y convencional por excelencia (una bandera, el unicornio, toda la emblemática), y quizá esta ambigüedad sea lo que permite a mucha crítica, por una especie de pudor, evitar el uso del temido término «alegoría» sustituyéndolo imprecisamente por «símbolo». Pensando con algo de precisión el símbolo y la alegoría no pueden ni equipararse ni contraponerse esquemáticamente como lo hacen los manuales al uso. Jung —a quien consideraremos en la creación sabatiana— nos lo ha hecho ver indirectamente al distinguir entre símbolo y mito (o leyenda) (10): en la misma relación el mito puede coincidir con la alegoría, en que ambos son relatos, *fábula*, narrativa; tanto la leyenda (mito) como la alegoría (que con frecuencia se dan juntamente) no son ni lo opuesto ni lo equivalente del símbolo, porque tanto la una como la otra están hechas de símbolos. Y cae de su peso que si los símbolos son emblemáticos, la alegoría resultante será convencional y predecible y probablemente didáctica —función del *logos*, prisión del *mythos*—, mientras que una estructura hecha de símbolos de signo opalescente en la que se vaya formando más de un estrato de significado, será asimismo alegoría y tendrá la calidad plurisignativa de los símbolos que la componen.

Los niveles que reconoció Dante se estructuran en la gran obra de arte; la luz que dimana de cada uno llega y esclarece a los demás (el cerrarse a esta relación natural es la insalvable ceguera de los estructuralismos a ultranza que aún continúan a Barthes). Una marca o peculiaridad lingüística puede revelar el íntimo ser del autor que es a la vez el principio cohesivo de la obra —como seguimos observando admirativamente en los análisis de Leo Spitzer. Desde el otro extremo, en el conclusivo nivel anagógico puede a veces vislumbrarse la materia misma de pasiones, de impulsos de que surgió la obra: en términos aristotélicos, la causa material se confunde con la formal o ideal— la *lex serieri* de la concepción de Leibniz. La ley interna, el principio formativo del artista aparece entonces aunado con el de

(10) Jung es muy repetitivo. Una buena presentación se encuentra en el capítulo 1.º de *Arquetipos e inconsciente colectivo* (Buenos Aires, Editorial Paidos, 1970). Jung toca la distinción corriente de nivel de consciencia (p. 12, texto y nota 5), limitativa de acepciones, sin caer en cuenta de que hay una distinción estructural —que se desprende implícitamente de la equiparación que hace de mito y leyenda y la definición de arquetipo, símbolo primordial. La idea de Bachofen del mito como exégesis del símbolo anticipa la concepción de Jung.

la obra; aunque el ente formativo no nace de la consciencia, en un entendimiento reflexivo de artista puede aparecer clara y distintamente, integrado en un paradigma clásico tanto como en la experiencia cultural de su tiempo. Entonces las voces señeras de un mundo y una época, las concepciones, vivencias colectivas, el compartido *Lebenswelt,* se convierten en otras tantas claves para la comprensión de la poesía, en la cual se encuentran consubstancialmente.

El arte de Sábato puede muy bien definirse como una épica trágica. En reciente lectura de la *Eneida* se me representó por analogía la creación de Sábato, que como la del primer poeta latino tiende un puente de la leyenda e historia universal de su época al presente histórico de su patria. La analogía se extiende al tono creativo que no se complace en el aspecto heroico triunfante —aun cuando predomine en el siglo y medio de la nación joven así como perduraba en la augusta historia de aquella Roma—: la épica sabatiana es trágico-histórica; el poeta bonaerense, como el mantuano, siente íntimamente al que cae, a aquel a quien pierde el destino —en Virgilio no se trata sólo de los dioses hostiles y la atmósfera predominante de guerra, noche troyana de incendio, túmulos e incineraciones, descenso a las cavernas infernales, lastimosa derrota de los antiguos latinos en Turnus y tantos valerosos guerreros, sino que el vencedor mismo se halla afectado, hasta horrorizado de sí mismo— por el sentimiento y el tono trágicos, que conforman a la épica toda. *Sobre héroes y tumbas* sería título significativamente apropiado para la épica virgiliana; «sobre héroes y tumbas», sugestiva y exactamente, es la idea central y primera, el principio generativo de la creación de esa novela de Sábato.

Que no se entienda que sugiero una fuente o influencia reconocida, que no viene al caso —el hecho no añadiría nada a la comprensión de la obra de Sábato—, y, por otra parte, la investigación hasta aquí se asentaría en coincidencias, que aun cuando sean significativas, no pasan de generales (11). En cuanto a influencia, la de Virgilio —que informa más de un milenio de historia de Occidente y luego se va absorbiendo por escondidos cauces— es, en cierta medida, directa o indirectamente, inevitable en un hombre culto y de orientación humanista cual Sábato.

---

(11) Más adelante la interpretación se acerca a posibles fuentes, con beneficio de la comprensión de la obra. En general la investigación de fuentes no es importante en el caso de Sábato. He encontrado en cambio que en Cortázar puede iluminar frecuente y esencialmente el sentido de la obra. Creo haberlo mostrado en el extenso estudio publicado en esta revista, «Temperamento y polaridad en los personajes de Julio Cortázar» (núms. 364-366 [oct.-dic. 1980]).

Héroes y tragedia nacionales; principio generativo y clave de interpretación. El final esperanzado de *Sobre héroes y tumbas* no es tampoco ajeno a la tragedia; antes bien, cristaliza a esa obra de arte en una expresión clásica. Virgilio, que aprendió de Eurípides, no es aquí el mejor ejemplo, aunque planeadamente acaba apuntando a la Roma de Augusto. Al final de *Los siete contra Tebas* una parte del coro se divide para señalar la salvación de la ciudad; en *Las suplicantes* ambos semicoros cantan jubilosamente a la gloria y la fecunda vida; el cortejo final de la trilogía orestea rompe en cánticos de alegría y regocijo. En el connotativo reino de Hamlet hay —como en la arquetípica ciudad de Alejandra— algo podrido; al destruirse el funesto linaje, también retorna un héroe puro presagiando tiempos mejores. Aun en el sacrificio de héroes justos, el de Edipo permite el cese de la pestilencia, y hasta en *Polyeucte* —la bella tragedia de Cornielle en que culmina el género en Francia— a la muerte del héroe sigue una reconciliación. En la misma vena Cervantes ofrece por lo menos consuelo a los indoblegables héroes de la primitiva Hispania: el espíritu del Duero profetiza lo que ya sabe el auditorio, que la historia cambiará la suerte; habrá un futuro en que los españoles conquisten a Roma.

Apunto a una cristalización clásica, pero la obra de Sábato no es menos tragedia—moderna en este rasgo— cuando se entrega a una irrefrenable comicidad. Es propio del espíritu moderno integrar la sátira de tipos sociales con la agonía de asociales individuos, la comedia con la tragedia. Extremo ejemplo la obra teatral de Samuel Beckett, esencialmente trágica para el consenso crítico, aun cuando sus actores-personajes son payasos y su acción escénica es absolutamente grotesca y risible. Podría proponerse que la vena expresiva natural de nuestra edad, de varios siglos, es la tragicómica (usando en otro sentido el término que en broma ya se le ocurrió a Plauto). Mas no hay que dar a la generalización un valor que no tiene: en Beckett, por ejemplo, la tragedia no reside, no actúa, no *existe* en la escena sino en un tácito Beckett que expone su espectral máscara trágica al auditorio; Sábato trágico es únicamente el que se concretiza en personaje para morir en *Abaddón*, y en *Héroes y tumbas* la tragedia reside cabalmente en la acción y los personajes de la novela.

¿Hay que puntualizar que *Sobre héroes y tumbas* es lo contrario del ceñido argumento dramático? La trilogía toda de Sábato consiste en una extendida épica de tono y motivos tragicómicos. Un mosaico tragicómico se encuentra asimismo en su novela central, pero configura en conjunto una épica trágica, o relato cuyo desenlace trágico ocurre con el autocastigo de Alejandra y su padre, al que sigue la

clásica recuperación de la vida y, sobre las trágicas tumbas, el gesto del héroe puro —un simple camionero para la nación actual— y su canto a la patria en la sublime noche estrellada del Sur: «—Qué grande es nuestro país, pibe...»

El cuestionamiento que formuló Aristóteles sobre la función propia, el efecto de lo infausto y terrible de la tragedia en el público, sigue teniendo validez, y la respuesta aristotélica no tiene tampoco por qué entrar en un juego crítico de exclusiones con nuevos cuestionamientos y respuestas. El caso trágico de Alejandra suscita compasión y lástima; el de Fernando con frecuencia ocasiona sentimientos de miedo y horror —recuérdese el tema sabatiano de la ceguera, y el asociado motivo, por ejemplo, de los pájaros de agudos picos con que perforan los ojos de ese «héroe de las tinieblas»—: la catarsis o descarga de emociones sigue siendo una explicación, quizá la mejor posible, del gusto por la fábula trágica; no creo que un detenido análisis de inconscientes complejos sadomasoquistas en el goce estético de lo trágico agregue nada que no esté implícito —que no se dé por sabido— en la explicación de Aristóteles. La otra explicación de la tragedia clásica, que extiende su atención a creaciones contemporáneas y se proyecta hasta nuestros días, es la de Nietzsche, quien, como sabemos, ve en la libertad una expresión de la voluntad de poderío; en el pensamiento de su primer libro aún reconoce el primigenio dolor, el cual actuaría como catalizador en la aceptación de la condición humana. Las páginas que Nietzsche escribió con motivo de la figura de Wagner —tanto las consagratorias como, más tarde, las lúcidamente condenatorias— están llenas de pasajes que no han perdido un ápice de actualidad e interés (12), como el siguiente del final de la sección séptima de su primer libro, *Die Geburt der Tragödie (El origen de la tragedia;* lo traslado del original por imposibilidad de contar con una traducción española a la que pudiera referirme al pie):

> Tan sólo el arte sabe cómo transformar los nauseantes pensamientos sobre el horror o lo absurdo de la existencia en nociones con las que se pueda vivir: estas son lo *sublime* en tanto que artístico sometimiento de lo horrible, y lo *cómico* en tanto que artística descarga de la náusea de lo absurdo.

Las ideas valiosas no se excluyen; ésta de Nietzsche agrega a la de Aristóteles su propia luz, con la que ilumina zonas que frecuenta la

(12) Lo que ya no atienden los estudios clásicos serios y al tanto es la atribución de Dionisos al espíritu y génesis de la tragedia, tesis central de Nietzsche (aún más desacreditada está la interpretación arquetípica de la tragedia, que siguió a Frazer e invadió los departamentos de letras de las universidades anglosajonas, cuyo principal expositor fue Gilbert Murray). Trabajo cardinal, que completa anteriores: Gerald F. Else: *The Origin and Early Form of Greek Tragedy* (New York, W. W. Norton and Company, Inc., 1972, c. 1965).

sensibilidad de nuestro siglo —el gran arte de nuestro siglo—. Con esa luz mejora así nuestra visión de la creación de Sábato, tanto la trágica como la cómica (13).

Quizá no esté de más recordar que el profeta de esa idea sobre lo horrible y absurdo de la existencia y la salvación por el arte no fue Nietzsche sino su maestro Schopenhauer, medio siglo antes. Nada sale de la nada. También era Nietzsche lector de Schiller, y en Schiller encontró el moderno acento en lo sublime de la conducta humana, que Schiller derivó del concepto kantiano de lo sublime natural. Pero ese primer libro de Nietzsche y su autorrefutación son a su vez una mina de ideas seminales: en ellos encontramos, en términos acentuados y exactos (se sabe que allí abrevaron Gide, Thomas Mann, Heidegger, Sartre, nuestro Ortega y Gasset...), monederos falsos, montaña mágica, horizonte (en el sentido de Heidegger y Gadamer), náusea (en el sentido de Sartre), rebelión de las masas... habrá otros de eco menos conocido. Estas sí son fuentes de inspiración; no se agregaría nada con hablar de la influencia de Nietzsche, que es de sobra señalada y reconocida en la filosofía y las ideas actuales.

En esas páginas de Nietzsche me parece ver también algún pasaje que pudiera ser una de las semillas que germinaron en el «Informe sobre ciegos». *El origen de la tragedia* termina con un prolongado, complicado elogio del renacimiento de la tragedia en Wagner, elogio que va desarrollándose desde la sección 16 hasta la 25 final; en la 24 se menciona a Brunilda y Wotan de la *Tetralogía* wagneriana, que como he analizado en otro lugar (14) constituyen, junto a Sigfrido —mencionado en el texto del «Informe»— parte de la experiencia onírica de Fernando Vidal en el subsuelo de Buenos Aires. Recordemos que por un tiempo Sábato pensaba estar escribiendo una tetralogía, que finalmente se redujo a su novela de cuatro partes. Quizá de mayor interés que las circunstanciales coincidencias apuntadas sea que Nietzsche

---

(13) El hispanista de Bucarest y miembro de la Academia de la Lengua de Colombia Paul Alexandru Georgescu (que colabora en este tomo), con gran penetración ha señalado el tema y sentimiento de la salvación por el arte —la novela—, particularmente en *Abaddón, el exterminador,* en «Literatura dadora de eternidad en la creación de Sábato. (Superación de la metodología estructuralista)», a aparecer en el libro ya referido, *Salvación por la novela...* Abunda el autor de novela intelectual que dispara un nombre tras otro de los que absorben la atención del momento. Sábato, por el contrario, nombra y sabe a clásicos y pensadores básicos; será también por eso que no goza del favor de capillas intelectuales o novelísticas mientras que llama la atención de grandes críticos y auditorios de alto nivel. Lo pude comprobar una vez más en ocasión especial, al hablar sobre la significación del arte en el meridiano pesimismo-optimismo y el conflicto e integración de ciencia y letras en la obra y personalidad de Sábato, ante la International Society for Phenomenology and Literature (5.ª Convención Anual que se reunió en la Gutman Library de Harvard) el 29 de marzo de 1980.

(14) En colaboración con Doris Stephens, «Lo arquetípico en la teoría y creación novelística sabatiana», Helmy F. Giacoman, ed., *Homenaje a Ernesto Sábato. Variaciones interpretativas en torno a su obra* (Nueva York: Anaya, Las Américas, s f), pp. 327-358.

elogia en ese entonces a Wagner principalmente por haber revitalizado los mitos germanos. Entre varios pasajes significativos, el siguiente de la sección 23 se aviene sin esfuerzo a un pensamiento que Sábato expresa en más de un lugar:

> ... sin el mito toda cultura pierde el saludable poder natural de su creatividad: sólo un horizonte definido por mitos completa y unifica la totalidad del movimiento cultural.

Las líneas que siguen de Nietzsche acentúan la importancia del mito —e implícitamente la del artista que se vale de él— para el desarrollo y fortalecimiento de un pueblo. La idea es muy antigua; entre los griegos tuvo una prodigiosa vigencia a partir de Homero y Hesíodo (particularmente la trágica *Ilíada* para aquel pueblo joven), y Virgilio fue el primero que la aplicó sabia y deliberadamente, intensificando lo trágico y valiéndose tanto de las leyendas de un mundo más amplio como de las latinas y romanas (el ámbito de Grecia representaba para aquella Roma lo que ahora el de Europa para América). La pasión de lo natural se siente —yo la siento, avasalladora— en las novelas que siguieron a *El túnel;* por las correspondencias observadas parece ya vislumbrarse algo así como notas y motivos culturales que se acordaron en esa acústica anímica.

Que Sábato leyó *El origen de la tragedia* es indudable, y que haya leído sus correctivas secuelas es más que plausible si al interés de Nietzsche se suma la atención que puso Sábato en Wagner. Dichos escritos sobre Wagner eran además de candente actualidad para intelectuales en la posguerra última porque desmentían la tan entusiasta como trabajosa adopción que hizo de Nietzsche la Alemania nazi. El antisemitismo de Wagner lo había llevado a un disgusto extremo ante la actitud pro judía de Bismarck, el estadista prusiano que cimentó la nación alemana; en Wagner la idea de la superioridad alemana e inferioridad de los demás pueblos —empezando por los franceses y judíos— era una fe incontestable (15). El establecimiento de Wagner en Bayreuth y todo lo que el nuevo centro operático significaba parece haber precipitado la ruptura del brillante, aun joven pensador, con el endiosado músico-poeta.

Hay en la sección 4 de *Der Fall Wagner (El caso Wagner)* una sinopsis interpretativa de la leyenda de Sigfrido en la visión wagneriana,

---

(15) Las centrales facetas negativas de Wagner resultan evidentes aun en las biografías de admirativos estudiosos, como Ernest Newman: *The Life of Richard Wagner* (New York: Alfred A. Knopf, 1933-46), tomo 4, pp. 297, 598, *passim;* a propósito, dicho autor presenta, incuestionada, la imagen de Nietzsche que fabricaron los nazis. Sobre el inicial wagnerianismo de Nietzsche: Frederick R. Love, *Young Nietzsche and the Wagnerian Experience* (Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1963).

que informa el carácter del «Sigfrido de las tinieblas» con que se personifica Fernando Vidal (16) —contrafigura del arcaico agonista—, el Fernando que tipifica para nuestra época las paranoias extremistas y persecutorias. Nietzsche expresamente se propone relatar el argumento de la tetralogía wagneriana, y lo hace con genial ironía:

> ... Wagner creyó ... haber encontrado en Sigfrido al típico revolucionario.
>
> ¿De dónde proviene todo el infortunio del mundo?, se pregunta Wagner. De «viejos pactos», se contesta, como ideólogo revolucionario que es. Simplemente de las costumbres, leyes, moralidades, instituciones; de todo aquello sobre lo que reposa el mundo viejo, la sociedad vieja. «¿Cómo se puede abolir la vieja sociedad?» Únicamente declarando la guerra a los «pactos» (tradición, moralidad). Tal es lo que hace Sigfrido (léase Fernando y hay que cambiar poco o nada de la descripción). Empieza temprano, muy temprano: su nacimiento mismo es una declaración de guerra a la moralidad; llega al mundo por el adulterio, por el incesto. No fue la saga, sino Wagner quien inventó este rasgo de radical significación; en este punto Wagner revisó la saga.
>
> Sigfrido continúa como empezó: meramente sigue su primer impulso; derriba todo lo tradicional, toda reverencia, todo *miedo*. Todo aquello que le disgusta merece ser herido de muerte. Sin el menor respeto aborda antiguas deidades. Pero su mayor empresa se encamina a *emancipar a la mujer* —«redimir a Brunilda (Georgina, Alejandra)». Sigfrido y Brunilda, el sacramento del amor libre, el surgir de la edad de oro, el crepúsculo de los dioses de la antigua moralidad— todo mal queda abolido.

Ya están la pasión y la idea central y primera, los principios generativos y cohesivos de la obra novelesca. Los héroes, conocidos e ignotos, orgullosos y humildes, virtuosos y perversos, trágicos, de su pueblo; la historia de peripecia que se vive y que gestará la por venir; la que vivieron los héroes ya embellecidos por el prisma del pasado, de la cual quedan aquellas tumbas; las quiebras que sobrevivieron de enteras estirpes, de las que quedan otras tumbas; el pasado acontecer, que gestó el que se vive. La historia hecha mito, y los mitos del mundo que nos rodea, que hay que arrebatar, y destilar, y sintetizar en el nuevo ser del pueblo, como Virgilio se apropió de los homéricos para sustituirlos por los suyos, para quince siglos que siguieron. Y ya empiezan a alinearse motivos y figuras y tópicos de leyenda, de entre los innúmeros que bajan de las apartadas ramas de un árbol milenario, inconfinable.

Y no será del inflado Wagner, de la intrincada trama de *El anillo de los Nibelungos* con sus burgueses dioses a los que traban complicadas

(16) Capítulo XXXIV de «Informe sobre ciegos».

leyes (del Wagner que también pertenece a la Buenos Aires de prestigiosa tradición operática)— no será de ese Wagner de donde bajen los emblemas y motivos. En todo caso ingresará esa idea interpretativa niterzscheana de un Sigfrido incestuoso, autodestructivo, terrorista, idea hecha símbolo que compone la alegoría de una involucionada y enceguecida estirpe argentina: de entre la antigua y prodigiosamente heroica, pequeña nación hispano-anglo-criolla (17), aquellos en particular

(17) Para la comprensión de episodios de las novelas de Sábato —así como de ciertos cuentos de Borges— conviene esbozar aquel fondo histórico, anterior a la gran inmigración de ultramar de fines del siglo pasado. De la abundante literatura de viajeros ingleses, aquellos que en las primeras décadas del siglo diecinueve cruzan el territorio de la nueva república, lo hacen hospedándose repetidamente en primitivísimas haciendas —ya «estancias»— de rudos ingleses, escoceses e irlandeses (semejantes al Patrick Elmstreet que castellaniza su nombre y funda el linaje de los Olmos en *Héroes y tumbas)*. Del ejército de cerca de 10.000 hombres que —luego que Inglaterra hubo conquistado la holandesa Africa del Sur— trató de apoderarse de Buenos Aires a continuación de Montevideo en la segunda invasión inglesa (1807), un tercio fue aniquilado por la población civil de esa pequeña capital del virreinato español más pobre y desguarnecido; de los restantes que se rindieron, la mayoría de los irlandeses y no pocos escoceses renegaron de su lealtad anterior quedándose aventureramene en esa despoblada región, que en aquellos años sería mucho más «de fractura» de lo que pudiera serlo ahora. El Patrick-Patricio de *Héroes y tumbas*, que se quedó en la primera invasión (1806), debió ser escocés, «inglés» como todos los de las islas para los criollos de aquella época, pues el «famoso 71» de los cuentos del «abuelo» Pancho es el de *highlanders* (entre los que abundaban los católicos) que se había distinguido en la lucha contra Napoleón. Todavía en la más reciente época intermedia que da asunto al *Martín Fierro*, cuando ya ocurría la primera ola inmigatoria —de la Italia septentrional—, los que por buenos jornales cavaban zanjas en la pampa —el «inglés sanjiador» del poema—, porque los escasos gauchos a mano no lo hacían ni por una fortuna, eran escoceses e irlandeses, y de acuerdo al distraído testimonio de Hernández —en ese libro tan tendencioso en lo tópico como poético en lo universal—, a un inglés (y a un recién llegado «papolitano») podía alcanzarlos la cruel e injusta leva tanto como al gaucho que se puso a cantar. Sábato —como Borges (al que argentinamente le tocó una abuela inglesa)— en su ficción ha dado vida a la a menudo olvidada, primera, llana síntesis anglo-criolla, no sólo en su Olmos y la mención de los Reinafé (Queenfaith) y otros nombres históricos típicamente castellanizados, sino —más documental— en la lectura que hace Bruno Bassán (hijo de veneciano), al final de *Abaddón*, de las inscripciones sepulcrales del pampeano pueblo «Capitán Olmos» —entiéndase el mismo Sábato en el cementerio de su pueblo natal Rojas. Hay que distinguirla como primera síntesis, que alcanza a aquellos que inmigraron por su cuenta en sucesivas generaciones de las islas, a diferencia de los que llegaron vinculados entre ellos como empleados de los ferrocarriles y demás compañías inglesas— cuyos hijos y nietos y hasta biznietos, ya algo mezclados, son los «angloargentinos» que recientemente descubrieron las noticias televisivas internacionales y que en un 99 por 100, según la revista *Time* y las agencias norteamericanas, apoyaban la posición argentina en las Malvinas. Relativamente numerosos (llegaron a considerarse «the most numerous English colony outside the Empire»), lo cual no es de extrañar si recordamos que las inversiones inglesas en la Argentina, por un tiempo en este siglo, sobrepasaron las inglesas en el Canadá. La actitud que encuentra Sábato en su ancestral personaje Elmstreet (Olmos) que se siente insultado cuando le dicen inglés caería al pelo con lo que observé del origen escocés, pero Patricio Olmos asimismo se siente y pronuncia argentino, lo cual representa en el testimonio poético un fenómeno que está documentado y que Sábato como los demás argentinos conocen naturalmente de la realidad —aunque a veces contradictoriamente lo desconozcan en las fórmulas seudosociológicas (como las del ensayismo de Martínez Estrada y el que lo vino repitiendo por algún tiempo), de inadvertido, paradójico cuño europeo. Los historiadores norteamericanos especialistas de lo argentino han reconocido con base de observación sociológica un solo aspecto importante —según ellos— en el cual la joven nación del Sur ha tenido más éxito histórico que los Estados Unidos: la extraordinaria facilidad del *melting pot*, del crisol de pueblos argentino cuando se lo compara con la esencialmente conflictiva interacción de los grupos étnicos europeos (para no hablar de actitudes raciales) en la gran nación del Norte. La sociología universitaria argentina, de alta calidad reconocida internacionalmente, coincide en sus observaciones.

que perdieron pie en el estrecho pináculo del poder (la ola inmigratoria ya había borrado la relativamente amplia y cómoda mesa de la «gente bien» por sobre el abra del pueblo antiguo), y que no se reconocieron en la gran sociedad llana del nuevo pueblo. Símbolo de extraordinaria fuerza Alejandra, a quien, natural y significativamente, en esa ciudad de millones, conoce el Borges que perpetúa el patriciado en el cual todos estaban emparentados Borges-símbolo, que se suma metafóricamente a la alegórica poesía en el juego cervantesco-sabatiano de realidad y fantasía, persona y personaje (18).

La idea del héroe destructivo no germina, pues, de Wagner, sino, plausiblemente del Wagner de Nietzsche (de uno u otro modo la comparación ha producido aquí iluminaciones); los símbolos y motivos del «Informe sobre ciegos» no se relacionan tampoco con los de Wagner, sino con los del Wagner de Jung, el psicólogo que más atrajo a Sábato (19). La experiencia onírica y alucinatoria de Fernando Vidal en la casa de la placita en que está la iglesia de la Inmaculada Concepción y en las colosales cloacas porteñas contiene los símbolos primordiales junguianos, entre los que aparece el arquetipo del anciano en el aspecto negativo que Jung ilustra con la fusión del Wotan y el Hagen de la tetralogía wagneriana —la figura amenazadora de un solo ojo que persigue el enloquecido Fernando antes del ataque de los pájaros prehistóricos y de entrar el héroe en la gran caverna donde se derrumba en el sueño (20).

Al atar estos cabos se revela una estructuración del mito. Para la importancia que Sábato vio en Jung, pocas veces lo toca en sus ensayos; parece haber en ello una cierta reticencia, quizá debida a que la mitología junguiana pareció a muchos, en los años que siguieron a la Segunda Guerra Mundial, acomodarse demasiado bien con la del nazismo (Jung llegó a exigir de clientes anglosajones, antes de aceptarlos, una declaración por escrito en la que rechazaran tales imputacio-

---

(18) Bruno encuentra a Borges cerca de *La Helvética* (bar de la avenida Corrientes) y le presenta a su joven protegido Martín:

> *—Es amigo de Alejandra Vidal Olmos.*
> *—Caramba, caramba... Alejandra..., pero muy bien.*
>
> (Cap. XIII, segunda parte.)

Una anécdota en la que actué ilustra esa mentalidad de antes, tan real, así como el toque maestro de que Borges conozca a la familia de Alejandra. Durante dos conversaciones con Borges, que me recibió con esa accesibilidad y exquisita fineza suyas, al oír mi apellido dijo —ambas veces, a un año de distancia—: «Vázquez, de Córdoba, sí... Usted sabe, también desciende de los Bustos...» (Bustos, el gobernador de Córdoba de la época de Rosas). Aclaro que mi Vázquez, como es de suponer, vino de La Coruña; hace ya un siglo.

(19) En el artículo publicado en *Homenaje a Ernesto Sábato* (nota 14 *supra*) estudié las menciones de Jung en los ensayos de Sábato, así como la transmisión junguiana de las figuras de Wagner.

(20) Capítulo XII de «Informe sobre ciegos».

nes). Nietzsche, sin perjuicio de su universalismo y su admiración de latinos y judíos, es él mismo otra figura que hay que tomar con pinzas; superficialmente aparece contradictorio, como se acaba de ver anteriormente, aunque su intransigente honradez intelectual produce a cada página esas lúcidas vistas que han inspirado a tantos (21). Si los símbolos junguianos son de por sí sospechosos, tanto más nocivos serán en sus aspectos desfavorables que señaló el mismo Jung; en cuanto a los de Wagner, como hemos visto, Nietzsche se encargó de denunciar su naturaleza destructiva. Los mitos fortalecen a los pueblos, pero también los debilitan y destruyen; la propia Alemania nazi en nuestra terrible época mostró el tremendo poder del mito para la destrucción. De todo esto es consciente el lúcido intelectual Sábato. Asimismo me parece que se estructuró intuitivamente que las mismas figuras wagnerianas que contribuyeron a la exaltación del héroe en un lapso de terrible extravío de la humanidad, hayan provisto el mito *siniestro* para el personaje *siniestro* de la novela sabatiana (22).

---

(21) Nietzsche era hijo de un pastor protestante, cuyo recuerdo veneraba. A pesar de sus conocidos libros y aforismos anticristianos, nunca dejó de tomar el cristianismo en serio; una de las causas de su disgusto de Wagner fue que éste se aprovechara de una leyenda cristiana para componer insinceramente *Parsifal*. Creo que Ionesco apuntó en la dirección acertada: «Qu'on le veuille ou non, ni Beckett ni les grands écrivains et artistes de notre temps et des autres temps, Kafka, Dostoïevski, Céline, Borges, Proust, Faulkner, ni les philosophes comme Nietzsche ou Kirkegaard ne peuven être compris sans la métaphysique ou la religión, sans le problème essentiel qui les a hantés, qu'ils n'ont pu résoudre et contre lequel ils se sont butés sachant qu'ils ne peuvent le resoudre» *(Antidotes* [Paris: Gallimard, 1977], p. 207).

(22) El carácter intuitivo, con algo de adivinación y mucho de incerteza, de la creación novelística no deja de ser tal ni se altera por el hecho de que la fuente de inspiración de un nuevo motivo cualquiera provenga del contenido de un poema o ensayo o novela en vez de surgir de un cuadro o una noticia periodística o una conversación con un amigo. Nótese que la estructuración de mitos que acabo de señalar en el texto implica la libertad del creador, así sea en una operación intuitiva. (Dado que no conozco la posición crítica, en esta materia, de mi colaboradora en el artículo aparecido en *Homenaje a Ernesto Sábato* [nota 14, *supra*], debo aclarar que quien es ahora una estudiosa por derecho propio, con un libro sobre Delmira Agustina publicado en Montevideo, era entonces mi estudiante de un seminario para el doctorado, durante el cual orienté a los futuros investigadores hacia Jung en lugar del consabido Freud de enfoques anteriores; Doris Stephens hizo identificaciones arquetípicas, en particular el ánima y la sombra, a mi juicio acertadas, y las agregué al artículo, incorporando en él su nombre.) Mi enfoque en ese trabajo no es el llamado arquetípico, de arrolladora moda en el ámbito universitario anglosajón hasta hace unos quince años, pues no intenta un análisis del inconsciente del autor ni recalca un carril mental de símbolos (sobre los que no se pone de acuerdo ningún «científico») por el que rodaría fatalmente todo el mundo, sino que señala tradiciones e implica inevitables influencias, en una orientación hacia las fuentes que con frecuencia ilumina la obra y que se concilia con las actitudes críticas que han vuelto a afirmarse en la teoría literaria (siempre se mantuvieron en la investigación seria). Y creo que con este reconocimiento sale ganando el arte y el poeta, a pesar de los escrópulos teóricos de hace medio siglo que se divulgaron en el exitoso texto de Wellek —quien hace rato se retractó compungidamente de esa parte de su *Theory of Literature*—; W. Kayser, más culto y mejor formado —mejor integrado en el pensamiento fenomenológico—, nunca cayó en esa trampa (subcapítulo sobre «asunto» de su clásico texto de Gredos). Claro que no estoy refiriéndome a las excursiones, meros esfuerzos de materiales descubrimientos, de la antigua crítica positivista. Lo diré como lo veo para la relación psicología-literatura cuando la teoría precede al poeta: Cervantes se valió de la ciencia de Huarte como de la teoría temperamental de su época, reveladora entonces, pero al quedar ésta relegada a mera etapa histórica debido a las nuevas revelaciones cien-

Sobre héroes y tumbas es una de esas obras inagotables para la lectura y la interpretación. La historia en ella ocurre a varios niveles; los mitos no se agotan en un sistema. Alejandra es vieja y niña, puta y virginal, victimaria y víctima propiciatoria, Isis, Melusina, princesa encantada, la primordial ánima (23), facetas que se suceden sin discordancias o mezclan sus brillos intensificando la fascinación. Tuve la suerte de asistir a la última conferencia importante de Leo Spitzer, acontecimiento principal de uno de los congresos monstruo de la Modern Language Association of America, durante la cual el gran crítico repitió la clásica fórmula de los cuatro grandes mitos personales de la literatura, todos de la moderna: Hamlet, Don Quijote, Don Juan y Fausto. Y fue recientemente en una lectura de *Héroes y tumbas* cuando de modo inopinado me brotó la cuestión de por qué los cuatro grandes tenían que ser varones, o por qué no se consagraba una tétrada —o docena o lo que fuera— femenina. La mente vagó por personajes cercanos, la Yerma de un instinto fundamental, la arquetípica Ursula. Luego, Eva, claro; Andrómaca, Beatrice, Celestina. Hacia nuestra vertiente está al principio Margrette (los ingleses querrán a Macbeth) y se me presenta luego Manon (la Eloísa de Galdós llegaría pero Manon es el prototipo). Ni la señora Bovary ni la reina Fedra; grandes casos pero no personas; quizá Anna Karénina. Vuelvo y me pregunto si Melibea, en el huerto, arriba de la torre. Dejemos a Dulcinea en la mente de Don Quijote. No creo que sea encandilamiento: se me presenta Alejandra, la única Alejandra.

Gran narrativa es *mythos y logos*, fábula e historia, sueño y realidad. Los sueños suelen tener un sentido especial propio, una equiva-

---

típicas (que a su vez fueron reemplazadas al descorrerse otros pliegues del Velo), la creación de Cervantes ha quedado tanto o más viva y actual y verdadera que cuando salió de la imprenta; es claro que a nadie se le ocurriría ahora tratar de validar la psicología —o lo que sea— de Don Quijote en base a las limitadas concepciones de Huarte. Pero es justamente esto último lo que trataba de hacer la crítica arquetípica propiamente dicha, tanto la que seguía a Jung o a Frazer como la freudiana sin mezcla original, tendencias que han estado tan de moda: validar la poesía en base a la teoría científica (¿o negaremos la pretensión científica de Frazer, Freud y Jung?), cuando no trataba a la creación artística como oportuno testimonio que confirmaría a la teoría científica —en lugar de reconocerse ésta como mera fuente literaria (lo que fue Huarte o quienquiera que fuese para Cervantes). Se da, pues, la paradoja de que en las tendencias cognoscitivas frazrianas, freudianas, junguianas —que en diversas actitudes reconocen mitos y descubren ocultos símbolos—, solía disimularse la antigua arrogancia cientificista (hermana de la positivista), lo cual además ocurría, irónicamente, cuando hacía ya décadas que las teorías correspondientes habían perdido autoridad en su propio campo científico. Este conflicto de actitudes —que no se ha visto que nadie haya señalado— puede ilustrarse con el de personalidades que ocurrió entre Hesse y Jung: Hesse escribió *Demian* con elementos junguianos, pero reaccionó legítimamente contra la pretensión de Jung que a continuación había pretendido ponerlo bajo el ala. Corolario, y principio: el arte digiere todo, inclusive la ciencia.

(23) La crítica ha visto o confirmado estas y otras identificaciones de Alejandra; se encuentran en los estudios referidos anteriormente (y seguramente en otros trabajos de este tomo). Con respecto al mito de Melusina, mi artículo «*Abaddón:* ascendencia cervantina para una temática apocalíptica», *Texto crítico*, V, 15 (Centro de Investigaciones Lingüístico-Literarias de la Universidad Veracruzana, Xalapa, octubre-diciembre 1979), pp. 59-60.

lencia o virtualidad, hasta otro horizonte que, sin embargo, no excluye el de la vigilia; otras veces toman el lugar del mundo de la vigilia y lo trastuecan, y entonces al despertar nos sorprende el sentimiento de lo absurdo. El aberrante subsuelo de «Informes sobre ciegos» es un otro-mundo; el suelo de la novela es el mismo de la gran ciudad, más un Norte de los héroes del pasado, y un Sur de los futuros héroes (en *Abaddón* el *topos* sale con Sábato a la Europa del mito nazi y de la primera fisión del átomo; luego entra con él en la pampa, profundamente —anoto para no argentinos que Sábato es genuinamente pampeano, «bonaerense», es decir, de la provincia de Buenos Aires, y no «porteño», de la capital de la República)—. En las novelas de Sábato se siente la gran capital y la extensa provincia aneja del mismo nombre, se sienten los lugares y la gente, toda gente: a veces la caricatura; a veces la visión de un loco; a veces la plaza dormida, sueño de bellas estatuas coloreadas de musgo, que el progreso dejó atrás; a veces la pompeyana casa de antaño, que el artista buscó con empeño para poner en ella a la extraña estirpe detenida en el tiempo; pero siempre, expresivamente, Buenos Aires. Llama la atención que los otros dos grandes autores de ficción argentinos, ambos porteños, no nos hayan dado la imagen de su ciudad. La Argentina que Borges siente profundamente es una idealización de la de hace un siglo; cuando Borges se acerca a la actual, el ambiente es el extraviado estereotipo del Villari de «La espera», es la irónica caricatura de los Viterbo de «El Aleph»—Borges, genio, literario, tan porteño, tan argentino, tan apegado a la Buenos Aires suya, no sabe qué hacer con la ciudad, con el campo de hoy y sus habitantes; los aborda con el artístico desapego y la incomprensión que podría mostrar un extranjero ilustre, entre indulgente y curioso. El caso de Cortázar se encuentra en sus dos novelas principales y afecta a la segunda: Buenos Aires en *Los premios* es el bar de una lotería del absurdo (aunque el barco finlandés sea un microcosmos argentino y porteñísimo); en *Rayuela,* Buenos Aires consiste en un circo de poblacho y un manicomio que dirigen los artistas del circo. Surrealismo a pulso, de acuerdo; pero ¿por qué entonces el París de la misma *Rayuela* es novelísticamente tan realista, por qué en esas magistrales pinceladas gruesas se siente la ciudad que uno conoce? La respuesta toca un problema artístico.

Sobre héroes y tumbas, épica trágicamente afirmativa, abarca a su pueblo. Es Quique, caricatura del superficial, brillante intelectualoide de la gran metrópoli, y también Hortensia, realidad de muchacha pobre, del inmenso norte despoblado y duro —ya madre, seguramente una de las «cabecitas negras» de esos días. Es el excepcional Fernando, paranoide, iconoclasta, quintaesencia del desplazado que en el afán

de poseer destruye; y más que nadie es Bucich, realidad de obrero, tipo del grueso de la nación— el nuevo héroe de la sociedad moderna. *Sobre héroes y tumbas* contiene el paisaje de la aberración y la muerte, pero también de la nutricia nostalgia, y de la esperanza. Y obsérvese que al nivel alegórico de esa amplia estructura, Hortensia y Bucich son los que inclinan el fiel de la balanza vital; de ellos proviene la salvación del protagonista, el muchacho —pueblo de mañana— que se adueña de su vida al terminar el relato.

Sábato vitaliza mitos del pasado para la nación nueva, pero reside en su *logos* y su *topos* actual. Novela abarcadora de una sociedad de transfromaciones radicales —en ella el mito no es tampoco media verdad—, no está al servicio del panfleto como en elgún ensayo de este siglo, como en las dos geniales épicas del siglo pasado que todavía suscitan cultos antagónicos. Un pueblo ha encontrado su épica común a todos, trágica, vitalizadora.

ANGEL MANUEL VAZQUEZ BIGI

University of Tennessee
Knoxville, Tenn. 37996
USA

EL ARTE DE SABATO

I

A los dos decenios de su aparición, la novela de Sábato *Sobre héroes y tumbras* sigue leyéndose con el interés de la novedad, por lo menos en Europa, conquistando nuevos espacios lingüísticos, mientras que los especialistas en literatura no paran de descifrar a continuación su construcción. Se insiste con preferencia en los planos temporales, en el ritmo de la narración, en los símbolos y, por supuesto, en el universo humano investigado por el autor, a veces con mucha crueldad, y siempre con una indecible esperanza.

De modo que la lectura del libro puede emprenderse desde muchísimos ángulos, pero nunca ha de resultar fácil; la sensación de flotar uno en el caos perdura a lo largo de un sinfín de páginas, sobre todo en la primera sección («El dragón y la princesa») donde los personajes, situados desde hace tiempo al final de su destino novelesco, y, por lo tanto, del asunto, se mueven cual fantasmas, estando plasmados de la sustancia ideal de los espectros.

Ernesto Sábato no es, por consiguiente, un autor cómodo; forma parte de la categoría de aquellos grandes escritores capaces —como observaba hace tiempo Maurice Nadeau— de transformarse a sí mismos mediante lo que escriben y, a la vez, de transformar a los que los leen. Los sentidos y los significados de la novela quedan, pues, ocultos, difusos incluso para el autor mismo, siempre intrincados, investigados desde las más insólitas situaciones, abandonados y reanudados otra vez, de modo obsesionante, hasta el agotamiento total. Como en un partido de ajedrez en que los jugadores hayan acordado desde el principio disfrutar del derecho a volver sobre ciertas jugadas, rehaciendo de otro modo todo el partido. Apenas al final, y sólo después de volver sobre ciertos fragmentos, toda esta gigantesca parábola de la vida pone de relieve su estructura entera, iluminándose e iluminando, a su vez, los subconjuntos del alucinante edificio que el autor ha venido construyendo en silencio, con mucha sombra, desesperanza y sole-

dad, a lo largo de los doce años que ha dejado transcurrir desde la publicación de su primera novela. Silencio fértil, como veremos, propio sólo de los grandes creadores, que se quedan apartados y ajenos a las vías que llevan a una popularidad (o gloria) fácil, copiando las oscilaciones del gusto corriente o la falta de criterio de un momento favorable.

Ernesto Sábato no hubiera podido pertenecer a los mismos: llegando a la literatura bastante tarde, él ha sido determinado, indudablemente, por la necesidad de confesarse a sí mismo, con todas sus inquietudes, ante sus prójimos y ante su tiempo. Pero sobre datos de esta índole insistí con otro motivo, (1), cuando dichos datos resultaban imprescindibles, por tratarse de la primera aparición en rumano del autor citado. Unas cuantas generalidades parecen indispensables, sin embargo, esta vez también, ya que el análisis de las páginas que siguen no puede llevarse a cabo sino desde el interior de un contexto claro y bien delimitado.

II

Más o menos avisados, los investigadores del fenómeno literario latinoamericano concuerdan en opiniones al situar la literatura argentina en uno de los lugares cimeros, y al reconocerle, al mismo tiempo, la gran diversidad, así como la capacidad de haberse universalizado antes que otras, sin perder, por ello, el contacto con el suelo patrio. En este sentido, sus argumentos resultan variadísimos, superando, a veces, un fundamento real y endeudándose al azar o a la paradoja. Los más superficiales se apoyan, por ejemplo, en una observación perfectamente verdadera: Argentina es el más europeo país del continente latinoamericano. De manera que, sostienen dichos críticos, su literatura no ha tenido que hacer esfuerzos demasiado grandes para inscribirse en un circuito de los valores que rebase los límites impuestos por el Atlántico. La afirmación parece justificada, pero abarca muy poca verdad. Más fundamentada, y con más adeptos, es la que descubre en el arte de los escritores argentinos influencias procedentes del Viejo Mundo. Indudablemente hay asimilaciones de esta índole, sobre todo en el aspecto de las innovaciones, de las búsquedas y de las experiencias literarias. Pero se dan por todas partes, a veces con mucho mayor relieve, y pese a ello la literatura argentina afirma sus valores a través de una personalidad claramente destacada.

---

(1) Véase *El túnel* (Tunelul)—versión rumana y prefacio por Darie Novaceanu—, Editorial de Literatura Universal, Bucarest, 1965.

Los adherentes de esta teoría pierden de vista, por lo menos, dos elementos fundamentales para dicha personalidad: la característica del espacio espiritual propio y la evolución histórica de la nación con todas sus contradicciones y sus lacras. Y esta pérdida no resulta siempre casual: es un intento de acreditar la falsa idea de una predisposición que tuviera la literatura argentina, si no hacia el préstamo, hacia un leve mimetismo.

Los argentinos suelen contestar a tales definiciones. Y entre ellos no falta casi nunca el propio Ernesto Sábato, incisivo, apasionado por la verdad e intolerante. Sus argumentos, en la línea de las discusiones arriba mencionadas, proceden de un enjuiciamiento más exacto del espacio al cual pertenece, sin perder de vista los datos históricos que atañen a la conquista española, a la población indígena y a las repetidas oleadas de la emigración desde Europa. Según su criterio, Argentina no puede ser entendida más que a través de este movimiento continuo, histórico y social. «Pocos países en el mundo —apunta Sábato— deben de haber en que se hayan producido en tan corto tiempo tantas sustituciones de valores y jerarquías, y con ellas un tan reiterado *sentimiento de transitoriedad y de nostalgia.* Primero fueron los conquistadores, que liquidan un sistema de vida indígena y que al mismo tiempo añoran su tierra remota; luego, los indios que pierden su propio sentido de vida y añoran la libertad perdida; más tarde, el gaucho desplazado de su propia condición por el emigrante agricultor; simultáneamente, los viejos patriarcas criollos que ven reemplazar los viejos valores de la generosidad y de la cortesía, del desinterés, por una civilización materialista y despiadada; y, por fin, en los emigrantes que han abandonado un tipo de vida y añoran la tierra de sus antepasados, abandonados para siempre en este continente desconocido.» Y más adelante, en la misma tonalidad y con igual precisión: «Y no habíamos terminado de definir nuestra nacionalidad cuando el mundo del que surgíamos empezó a derrumbarse en la mayor crisis que registra la historia. Y, para mayor desdicha, a esa fractura en el tiempo, que es general a toda civilización de Occidente, se une aquí una fractura en el espacio, pues no somos ni exactamente Europa ni exactamente América. Estamos así en el fin de una civilización y en uno de sus confines. Doble fractura, doble crisis, doble motivo de angustia y problematicidad» (2).

El lector de la mencionada novela encontrará opiniones por el estilo sin dificultad. A veces, exactamente con las mismas palabras. (El primer párrafo es pronunciado por Bruno, uno de los héroes del

(2) Ernesto Sábato: *Tres aproximaciones a la literatura de nuestro tiempo*, Santiago de Chile, 1968, p. 35.

libro, de modo absolutamente idéntico.) Pero en el ensayo, Sábato resulta muchas veces particularmente cáustico: «Terminemos de una vez con esta demagogia que nos recomienda una ermita de San Telmo como realidad nacional, rechazando, en cambio, el despacho gris de un profesor de la calle Charcas. Más que realismo, esta postura estética se puede llamar suburbanismo.» Por consiguiente, la posición del autor es, por una parte, la del *reconocimiento* del tiempo histórico y, por otra parte, la del *conocimiento* e investigación del presente, susceptible (y no solamente) de convertirse en historia. En ningún caso, Ernesto Sábato negará la procedencia de la cultura a la cual le pertenece. Pero tampoco tendrá hacia la misma la archiconocida actitud de humildad. El rechaza, en cierto modo, la tutela del Viejo Mundo, aun cuando ésta se limite a Iberia, sosteniendo la conciencia de sí del continente latinoamericano. Helo aquí muy categórico, como siempre, en una de las confesiones hechas para una autoentrevista: «Me parece que ha llegado el momento en que asumamos nuestra realidad espiritual con entereza, sin arrogancias, pero también sin sentimientos de inferioridad. Hemos llegado a la madurez, y uno de los rasgos de una nación madura es la de saber reconocer sus antecedentes sin resentimiento y sin rubor. Estoy hablando del Río de la Plata, no de México ni del Perú, donde el problema difiere por la poderosa herencia cultural indígena. Aquí la ciudad y la cultura se edificaron sobre la nada, sobre una pampa recorrida por tribus salvajes y duras. Casi todo nos llegó aquí de Europa: desde el lenguaje y la religión (dos poderosísimos factores de cultura) hasta la mayor parte de la sangre de sus habitantes. Si fuéramos consecuentes con los que a cada rato nos están reprochando el «europeísmo», deberíamos escribir sobre la caza del avestruz en lenguaje pampa. Todo lo demás sería adventicio, cosmopolita, antinacional» (3).

Es precisamente esta conciencia de sí de los escritores argentinos lo que constituye, por lo que puedo yo comprender, el elemento fundamental, que, actuando como una centrifugadora, les ha seguido conservando la comunicación con su mundo y, al mismo tiempo, los ha inscrito en círculos cada vez más anchos, universalizándolos. Por numerosos que hayan sido los especialistas de la teoría que intentaran explicar de otro modo tal estado de cosas, para la mayoría de estos escritores (y recordaría aquí a Roberto Arlt, a Horacio Quiroga, a Eduardo Mallea, a Borges y a Julio Cortázar, a Adolfo Bioy Casares y, desde luego, a Sábato), este estado de cosas ha resultado claro desde el principio. Todos éstos (y la lista está lejos de estar completa, auque añadiésemos a Marechal, a Mujica Láinez o a Martínez Estra-

(3) Ernesto Sábato: *El escritor y sus fantasmas*, Buenos Aires, 1967, pp. 28 y ss.

da) han escrito sus libros sin prestar atención a las lecciones de estética de los que los rodeaban o estaban más lejos. Cada uno ha propuesto al lector una determinada hipótesis acerca de la realidad argentina, nunca parecida a otra, y, por supuesto, precisamente de aquí fue de donde sacaron muchos los argumentos con los cuales trataron de ilustrar la falta de personalidad de dicha literatura. Hasta un observador de gran finura, como fue Ezequiel Martínez Estrada, sorprendido ante el hecho de que semejante realidad pueda permitirse el lujo de tantas hipótesis simultáneas, ha exagerado, una vez, en sus apreciaciones, señalando que resultaría redundante unir las palabras *literatura* y *vida,* porque ambas son sinónimas de una sola y misma realidad verdadera. Aún más, al hablar de la literatura argentina no sería justo, por desgracia, afirmar que representa un imperio dentro de otro, un imperio neutral en que los seres vivientes fuesen fantasmas retóricos, cuando no son más que personajes de ficción en un mundo de ficción (4). Y el texto resulta exagerado no por la simetría de los términos paradójicos, sino porque carecían de un fundamento real.

Eduardo Mallea, a quien muchos investigadores, por las mismas razones, supusieron siempre influido por Unamuno, sobre todo en *Historia de una pasión argentina,* pero que, en realidad, partía, como Unamuno, de Kierkegaard, ha intuido, tal vez entre los primeros, el rostro de una «Argentina invisible». Preocupado por su país, abierto y receptivo a cualquier influjo extranjero, Mallea se preocupaba en realidad por la naturaleza proteica del mismo, por la falta de raíces de sus habitantes y por la pérdida (o el olvido) de una fisonomía incipiente. El habitante de Buenos Aires, descrito en el libro arriba mencionado, es un ser para quien la disponibilidad de asimilación de la cultura se convierte en peligro para la conservación y el desarrollo de su propia identidad. Al tratar de descubrir en su rostro aquel rostro invisible, el único que lo pudiera salvar, Mallea escribe: «He aquí que de repente este país me hace desesperar y me desalienta. Me alzo en contra, palpo el rostro de mi tierra, su temperatura, acecho sus más mínimos movimientos de conciencia, averiguo sus gestos, sus reflejos, sus impulsos, y otra vez me alzo en contra, le dirijo reproches, la llamo con dureza a su verdadero ser, el profundo, incluso en el momento en que está dispuesta a aceptar el festín de tantos descarriados» (5).

---

(4) Véase Ezequiel Martínez Estrada: *Para una revisión de las letras argentinas*, Buenos Aires, 1967, p. 114.

(5) Eduardo Mallea: *Historia de una pasión argentina,* Emecé Editores, Buenos Aires, 1961, página 307.

Aspirando a descubrir el mismo rostro invisible, Ernesto Sábato ha explorado continuamente su propia existencia. Al igual que sus predecesores, él no ha intentado retener forzosamente sólo los elementos que habrían podido, antes que otros, integrar este rostro. El no se ha propuesto escribir una literatura nacional, en sentido estrecho y dañino, sino una literatura profunda. Porque, según lo confiesa él mismo (pero partiendo, como Mallea, de Kierkegaard, también), ganamos nuestra universalidad investigando nuestro propio ser. De aquí, de esta investigación, ha surgido también el presente libro.

III

He dicho desde el principio que la lectura de este libro no es una cosa fácil. Sin embargo, el lector ha de notar, ya desde la primera página, que está ante un hecho consumado: Alejandra, la protagonista del libro, ha matado a su padre, a Fernando Vidal, y luego, secuestrándose voluntariamente en la misma habitación, se ha pegado fuego.

La noticia parece tomada directamente del periódico —se cita, por lo demás, el nombre de un muy conocido diario argentino, *La Razón*—, y hubiera podido pasar desapercibida en una ciudad como Buenos Aires, con una población que supera hoy los ocho millones de habitantes. El autor se propone descubrir, sin embargo, la causa de este trágico suceso, pareciendo reconstituir todas las vías que llevan hacia tal desenlace. Partiendo de aquí, pudiéramos pensar que lo que hemos de leer sería la biografía de los héroes y, por supuesto, una recapitulación de su fin, o sea una crónica sin ficción a la manera de las que se intentan por todas partes. Pero no se trata, ni muchísimo menos, de nada por el estilo. Sábato implica en seguida en la acción a un sinfín de personajes (Martín, Bruno, Bucich, D'Arcangelo, etc.), los cuales, tengan o no tengan relación directa con los primeros dos, no proporcionan todavía ninguna clave inmediata para aclarar dicho desenlace. Por lo demás, el tiempo recorrido por estos personajes resulta vagamente ambiguo: Martín se encuentra dos años antes del suceso citado, para volver, pocas frases más abajo, a algunos años después de consumado éste; Bruno participa en la acción de la misma manera, desde un presente ulterior y lleva a Martín hacia el ámbito de los primeros recuerdos; Bucich y Humberto d'Arcangelo pertenecen a un presente falto de mañana, dejando la sensación de que lo único que cuenta es el instante dilatado sobre el espacio de un partido de fútbol o de una función teatral. Y, por fin, Alejandra, la que vuelve a través del recuerdo para proyectar a Martín con un siglo atrás, en el universo de fantasmas de su familia,

donde Escolástica, una tía suya, ha vivido durante ochenta años en una perpetua claustración, y un tío, a falta de otra preocupación, envejece sacando de la trompeta las mismas notas eternas. El centro de este universo lo representa el bisabuelo de Alejandra, don Pancho, quien vive, lo mismo que todos los demás, sólo en el pasado, siendo capaz de narrar de memoria toda la campaña por la independencia del país, llevada a cabo por el general Lavalle. Para dar una mayor sensación de realidad (y también de confusión), Sábato secciona la acción del libro intercalando páginas de historia verdadera y reconstituyendo de este modo no una vía destinada a explicar el fin de Alejandra, sino una época de luchas civiles y de independencia, con todos sus personajes reales. Se atraviesa, pues, una unidad temporal casi imposible, un tiempo que, más allá de la «flotación en el caos», pesa sobre las palabras como para darles un sentido aún más exacto y más estremecedor. De esta manera, nos enteramos de los mínimos detalles acerca de la familia de Alejandra, de ella misma, pero todavía no percibimos ninguna relación con su destino, ya que toda la materia narrativa avanza casi desorganizadamente sobre más de cien páginas, que componen la primera parte del libro. Al recorrerlas, el lector se permite de manera involuntaria ciertas hipótesis y puede inclinarse a creer que está leyendo, simultáneamente, no una sola novela, sino varias, superpuestas. Una de éstas, por ejemplo, parece ser idílica, abarcando el amor entre Alejandra y Martín; otra, la dedicada a las luchas arriba mencionadas; otra, la preocupada por un presente hacia el cual convergen sin discernimiento la industria, el periodismo y la vida diaria de Buenos Aires. Si tenemos en cuenta también el hecho de que Alejandra le refiere a Martín su vida de antes de conocerlo, ya tenemos una novela más. Por supuesto, todas están solamente esbozadas. Y esta sensación se transmite a continuación, a lo largo de la segunda sección del libro («Los rostros invisibles»), donde aparecen otros héroes (como Bordenave, Molinari o Pérez Moretti) y, entre otras cosas, tiene lugar una larga conversación acerca de la literatura, la verdad, la realidad, el pasado, el optimismo, etc. Esta vez, sin embargo, toda la materia narrativa del libro empieza a organizarse. Pero, de manera paradójica, no en torno a un determinado héroe, sino —empezamos a intuirlo— en torno a un héroe anónimo, cuyo rostro invisible (buscado también por Mallea) trata de expresar el ente nacional y la manera de ser del argentino. Hacia este rostro invisible parecen dirigirse todos los demás, como la limalla de hierro hacia un imán que está esperando. Resultaría, sin embargo, demasiado sencillo, y Sábato complica otra vez el hilo narrativo, colocando, por un tiempo, en primer plano a Bruno.

IV

Los exegetas de la novela han notado aquí la función de polarización que viene cumpliendo Bruno y han hecho de ésta uno de los ejes básicos del libro. En efecto, Bruno es el único personaje que conoce, a la vez, a los tres que asumen el papel de los protagonistas: Alejandra, Fernando Vidal y Martín. Por ello, su papel parece ser uno de aglutinación. El representaría, por lo tanto, el hilo conductor, el que define de hecho la estructura interna de la novela. Al mismo tiempo, sin embargo, Bruno actúa como una caja de resonancia: los datos recibidos de parte de los que le rodean se constituyen en materia de reflexión, en directa relación con su concepción acerca de la realidad de la vida. El sentido en que Bruno investiga dicha realidad es doble: la condición humana en general y la condición nacional en especial. Se trata de una investigación simultánea, con transiciones de una parte a otra, una clase de ida y vuelta perpetua, de leve tendencia idealista.

En la segunda parte de la novela, el mismo Bruno, mientras espera el golpe antiperonista, reflexiona nuevamente sobre la existencia, incapaz, todavía, de descifrar la existencia concreta de los que, como él, pertenecen al mismo suelo —el argentino—, sorprendido ante el caos bajo el cual viven todos, sin que nadie sepa dónde se halla la verdad, sin creer en ella y como ilustrando una observación que le pertenece a Borges (que también toma parte en la acción del libro, como personaje real): «Para un europeo, el mundo es un cosmos· para un argentino, un caos...»

De toda esta tremenda flotación social, en que los profesores enseñan a los alumnos lo que ellos mismos no han querido aprender, en que los inmorales imparten clases de moralidad, en que los políticos orientan su brújula según otro norte, y los comerciantes se aprovechan. Ernesto Sábato destaca la figura de don Pancho, el bisabuelo de Alejandra, y la de don Francisco, el viejo inmigrante italiano, proyectándolas sobre el fresco estremecedor de la corrupción. La única zona de vida sin corromper, parece sugerir Sábato con estos dos héroes, es la del pasado remoto. No resulta una pura casualidad el que uno de ellos sea inmigrante italiano: él pertenece a los de antaño, de los que los nuevos inmigrantes se diferencian rotundamente; don Francisco ya es argentino, un argentino que hasta cuenta con un pasado argentino, mientras que los recién llegados, arrogantes, impersonales y llenos de inquietud, ni siquiera tienen todavía un nombre estable (Peruzzi-Peretti). En lo que concierne a don Pancho, éste pertenece a un pasado aún más remoto, un pasado glorioso y puro,

del cual, sin embargo, ya no quedan más que nombres de calles o de plazas públicas.

A través de Bruno, Sábato está preparado para reconocer la realidad *de hecho,* la que atraviesa la ciudad, pero su esfuerzo por definir al ser argentino permanece invariable, explorando para ello vías nuevas: sondeos en el universo psicológico de los personajes, tentativas del imitación de los datos que lo pudieran definir, exactamente como ha hecho el propio Mallea, perspectivas y planos patriarcales que se intersectan con otros, ahistóricos. En cierto modo, el esquema de *reconstitución* del suceso con que se abre el libro se convierte en esquema de *reconstrucción* de la condición argentina, reconstrucción que se lleva a cabo a través de identificaciones y acumulaciones de valores morales. Intuyo que el equilibrio del libro se halla aquí, y el lector me dará la razón: al final de la lectura se dará cuenta de que este esquema ha dominado en realidad a lo largo de todas las páginas.

V

Quedaría, pues, por discutir en detalle la tercera sección del libro (el terrible «Informe sobre los ciegos»), cuestionada por los críticos que, con bastante superficialidad, opinan que no tiene ninguna relación con la novela propiamente dicha. Preguntado acerca de eso, Sábato ha contestado, creo yo, con bastante claridad: «Cualquier examen despiadado del hombre puede traer dificultades con los tontos y los fariseos. Puedo garantizar que en esta novela no hay nada que haya sido escrito con ánimo inferior, por el solo gusto del escándalo o con el deseo de suscitar bajas pasiones (...), en mi novela pretendí dar la realidad en toda su extensión y profundidad, incluyendo no sólo la parte diurna de la existencia, sino la parte nocturna y tenebrosa. Y que siendo Fernando Vidal el personaje central y decisivo (he aquí pues, dónde se halla el núcleo fundamental del libro, d. n.), todo lo que a él se refiriera era importante y debía ser transcrito (...). Su Informe es la gran pesadilla de Fernando y expresa, aunque sea simbólica y oscuramente, lo más importante de su condición y existencia. Suprimir esa parte de la novela, en consideración a una coherencia lógica, es como suprimir los sueños de los hombres en una visión integral de su vida (6).

La resistencia de la crítica (al menos en el momento de la aparición de la novela) se podría explicar, pienso, por el hecho de que *Informe,* defendido con todas sus fuerzas por Sábato, está concebido

---

(6) Ernesto Sábato: *El escritor...,* pp. 18 y ss.

realmente como una empresa puramente científica. Los sabios especialistas en este campo le han reconocido, por lo demás, a Sábato la capacidad de análisis de tal caso, investigado como un continuo movimiento psicológico. Pero el *Informe* supera el valor de un trabajo puramente científico porque, más allá de esto, él es, indudablemente, el texto mejor realizado de todo lo que ha escrito Sábato hasta ahora, como texto literario. Toda esta bajada a los subterráneos del alma, realizada a niveles iguales al *Infierno,* de Dante, reviste o descubre simultáneamente datos que pertenecen tanto a la ciencia (Nietzsche), como al más refinado arte literario (Mann o Dostievski), para transformarse finalmente en un verdadero poema, un poema cruel, pero brillante, superior incluso a los conocidos *Cantos,* de Maldoror.

Así es como Fernando Vidal, el prototipo demoníaco y nihilista que actúa incesantemente (no sólo en el incesto con Alejandra) como tal, traslada el eje sobre el cual parecía progresar la acción del libro desde un pasado imposible de recuperar a un presente que se desencadena de modo feroz y destructivo, como un contrapunto definitivo al mensaje del libro dentro de una clase de «metafísica de la esperanza», noción que aparece varias veces, tanto en estas páginas como en los ensayos o las declaraciones firmadas por Ernesto Sábato. Hacia el mismo mensaje lleva, por lo demás, también la desaparición del héroe (quien, como lo confiesa el autor, representa «su parte nocturna» y adopta el año, el mes y la fecha de nacimiento —24 de junio de 1911— que le pertenecen a sí mismo) demonio purificado a través del fuego, exactamente como él lo había previsto.

VI

Pero el análisis del libro no termina aquí: Sábato, como decía antes, lo ha escrito en el transcurso de doce años (sin recordar en este punto tampoco el detalle de que en estas mismas páginas penetraron fragmentos de una novela sin publicar nunca, una novela de la juventud, titulada *La fuente muda),* y muchos de sus significados necesitan páginas enteras de exégesis.

Algunas de estas páginas deben ser dedicadas a la función y al valor de los símbolos —el pasado, el de gloria y generosidad, está representado, entre otras cosas, por Celedonio Olmos, que avanza siempre hacia el Norte; el presente, caótico y corrompido, es llevado sobre los hombros apenas acostumbrados al peso de la vida, de Martín, que huye hacia el Sur—; otras serían necesarias para establecer la comunicación entre lo real y lo imaginario, entre la verdad y la

hipótesis, así como para fijar el espacio físico de los acontecimientos —la casa de Alejandra, cuyo pasado se niega a pulverizarse, se proyecta en Barracas sobre el fondo de humo de las chimeneas de fábrica—, y muchas otras deberían ocuparse de los medios técnicos a los cuales acude Sábato, medios que se constituyen en un abanico extraordinariamente amplio: monólogo interior, simultaneidad de los planos, contrapuntos, recomposición ostensiva de secuencias narrativas miradas desde ángulos distintos, cambios de ritmo, diversificación de focos narrativos, superposiciones, uso igual de las experiencias novelescas clásicas y, al mismo tiempo, de las más nuevas e insólitas, alegorías o parábolas que elevan a los personajes a un nivel donde sus atributos alcanzan dimensiones de mito o leyenda como, por ejemplo, Alejandra, en la que muchos descifran el propio rostro de Argentina.

Muchas de estas cosas han entrado ya en la discusión de los críticos. El propio Sábato ha intervenido en este sentido. Pero no lo ha hecho para clarificar nada, sino para invitar al lector posible a que reconstituya por sí solo, mediante la lectura, todo el camino que él ha recorrido, solo, con duda y desesperanza, para librarse —como lo dice en el preámbulo del libro— de una obsesión que no resultaba clara ni para sí mismo.

DARIE NOVACEANU

Str. Alexandru Petöfi, 51
Sectorul 1
BUCAREST 2 (Rumania)

PONCHO CELESTE, BANDA PUNZO: LA DUALIDAD HISTORICA ARGENTINA. UNA INTERPRETACION DE «SOBRE HEROES Y TUMBAS» DE ERNESTO SABATO

And when Lord Rosas asked him why he [cried,
He said «Because I see, round that child's [head,
A sign of evil things that will betide
Through him, being man. There is a blur [of red,
A blur of blood, a devil, at his side;
I see his future. That was why I cried.

JOHN MASEFIELD, «Rosas»

Creo que debemos adorar y santificar el mundo entero en su plena totalidad, y no tan sólo a esta mitad oficial artificialmente disociada. Por lo tanto, al lado del culto a Dios, deberíamos celebrar un culto al demonio.

HERMANN HESSE, Demian

Al contrario de muchos escritores de hoy, Sábato quiere ser entendido. Y quiere ser entendido porque la literatura para él es una forma de conocimiento, y el conocimiento puede servir a otros (1). Es así, diría yo, aunque el mito, la religión y el arte sean «por esencia refractarias a cualquier tentativa racionalizadora» (2). La compleja estructura de *Sobre héroes y tumbas* y la ambigüedad en que están envueltas ciertas partes no tienen el propósito de darle a la novela una pretendida modernidad ni asombrar al confundido lector. La novela tiene el deber de explorar el mundo del inconsciente, donde «no es válido el determinismo del mundo de los objetos ni su lógica», pero no es posible aceptar sin reservas la recomendación de Sábato de que «el novelista debe 'perder' los atributos de coherencia y claridad» (3). No me cabe duda que, *al escribir,* Sábato no pierde esos atributos de coherencia y claridad porque, como decía, hablando de los surrealistas, «una cosa es soñar y otra expresar un sueño» (4). La oscuridad de *Sobre héroes y tumbas,* si de oscuridad se trata, es la

(1) Ernesto Sábato: *El escritor y sus fantasmas,* Buenos Aires, Aguilar, Ensayistas Hispánicos, cuarta edición, 1971, p. 84 (primera edición: 1963).

(2) Ernesto Sábato: *Apologías y rechazos,* Barcelona, Seix Barral, Biblioteca Breve, 1979, página 22.

(3) Sábato: *El escritor...,* p. 83 (ambas citas).

(4) Ernesto Sábato: *Uno y el universo,* Buenos Aires, Editorial Sudamericana, Colección Indice, 5.ª edición, 1975, p. 33 (1.ª edición: 1945).

que comparte con *ciertas* novelas modernas, las de Kafka o Hermann Hesse, por ejemplo, y no las de Samuel Beckett, Robbe-Grillet, Onetti o Sarduy (5). Es una oscuridad de fondo, más que de forma. «Una gran obra de arte es el resultado de una inspiración romántica y de un espíritu clásico» (6), lo que quiere decir que si *la creación* puede ser y es, a veces, inconsciente, la escritura no lo es.

Por la misma razón creo contraproducente recurrir, suponiendo que estuviese dotado para ello, a Freud y al psicoanálisis. Al tratar de los personajes literarios como si se tratara de «casos» de carne y hueso, se pierde a menudo de vista su función en la totalidad de la obra de arte. No ignoro que esos entes de ficción salen de lo más profundo del inconsciente del autor, pero son recreados después en función de una totalidad. Tienen una función expresiva. «En la obra de arte hay un segundo momento que es el de ex-presión... En este segundo momento operan no sólo las fuerzas oscuras del yo como en en el momento inicial, sino todas las fuerzas del espíritu, las inconscientes y subconscientes y las conscientes» (7). La lenta gestación de esta novela y los sucesivos borradores de que fue objeto confirman también que no andamos descaminados. Es más, el arte como expresión no se concibe sin la total libertad del artista y del hombre, libertad que Sábato ha defendido en numerosas ocasiones. Lo más característico de esta novela me parece ser una clara, clarísima visión de su propósito. «Hay en los artistas auténticos una fanática tenacidad, que los lleva a buscar encarnizadamente la expresión ajustada de lo que intuyen» (8). Partiendo de estos postulados, que también me eximirán de citar a Todorov y a los formalistas rusos, trataré de elucidar la función expresiva de ciertos personajes y la relación què tienen con la debatida cuestión de la «civilización y barbarie» argentinas.

«No creo», le dijo Sábato a Günter Lorenz, «que el artista, que el escritor sea un factor decisivo en la necesaria transformación social

---

(5) Sábato: «Oscuridad en la novela», en *El escritor...*, p. 193. Avellaneda no ve, por otra parte, más que rasgos tradicionales en la novela. Andrés Avellaneda: «Novela e ideología, en *Sobre héroes y tumbas*, de Ernesto Sábato», en *Bulletin Hispanique* 74 (1972), página 193. Tiene en gran medida razón, pero no reconoce la posibilidad de innovar partiendo de ciertas tradiciones, como lo hace por ejemplo Hermann Hesse. «Hay épocas en que el progreso es reaccionario y la reacción es progresista.» Ernesto Sábato: *La robotización del hombre y otras páginas*. Selección y prólogo de Graciela Maturo, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, capítulo, 1981, p. 23. Para la bibliografía de Sábato y sobre él véase Angela Dellepiane: *Ernesto Sábato, el hombre y su obra*, Nueva York, Las Américas, 1968; de la misma autora: *Ernesto Sábato, un análisis de su narrativa*, Buenos Aires, Nova, 1970. Para la bibliografía posterior a 1968 y 1970, véase Graciela Maturo: *Ernesto Sábato, capítulo 91 de la historia de la literatura argentina*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1981.

(6) Sábato: *El escritor...*, p. 12.

(7) Sábato: *El escritor...*, p. 21.

(8) Sábato: *El escritor...*, p. 223.

de nuestro tiempo» (9). Sin embargo, Sábato no se ha desentendido nunca, en contra de la tendencia estetizante de tanta literatura de hoy, de la realidad política de su país. Aunque prefiere no describirse a sí mismo como escritor *comprometido* en el sentido restringido de «compromiso con un partido o una iglesia» (10). sí lo es en el sentido lato de la palabra, en el sentido en que todo escritor serio lo es. El mismo ha hablado frecuentemente de sus ideas políticas que han ido del anarquismo y marxismo en un principio a una posición «centrista», según sus enemigos, o de un socialismo personalista, según él mismo hoy día (11). Es un demócrata convencido que cree que los fines no justifican nunca los medios (12). Con todo eso y sus contribuciones a la prensa, sus apariciencias en público, su inquebrantable decisión de permanecer en la Argentina y de no exiliarse, pese al peligro en que se ha puesto a veces con su franqueza, Sábato es hoy una figura pública de primera magnitud. No es posible salir a la calle con él sin que la gente lo detenga para expresarle su simpatía y su afecto, de lo que yo mismo fui testigo el invierno pasado.

No es sorprendente que la historia patria sea uno de los temas que con más prominencia figuran en *Sobre héroes y tumbas.* El título mismo lo anuncia (13). La historia de la famosa retirada de Lavalle en 1840-41 y los trágicos acontecimientos del 16 de junio de 1955, cuando la aviación argentina, rebelada contra Perón, bombardeaba la Casa de Gobierno y la plaza de Mayo, causando cientos de muertos (14), y cuando los peronistas buscaban la revancha esa misma noche, quemando iglesias, se articulan de manera altamente significativa en la trama de una relación amorosa. Sábato llama «contrapunto» a los episodios de la narración de Lavalle que figuran en la primera y la cuarta y última parte de la novela (15). Pero llamarlos «contrapunto» no es disminuir la importancia que tienen, ya que más que elaborar formalmente otros temas, los universaliza, o mejor dicho, los «nacionaliza». Al decir que nacionaliza otros temas me refiero en realidad a uno solo, fundamental en la novela, el tema de la dualidad del hombre.

---

(9) Günter Lorenz: «Ernesto Sábato», en *Diálogo con América latina,* Santiago de Chile, Editorial Pomaire, 1972, p. 79.

(10) Sábato: *El escritor...*, p. 90.

(11) Ernesto Sábato: *Claves políticas,* Buenos Aires, Rodolfo Alonso Editor, 2.ª edición, 1971, pp. 34 y 105-109. Ernesto Sábato: *La cultura en la encrucijada nacional,* Buenos Aires, Editorial Sudamericana, Colección Indice, 3.ª edición, 1976, pp. 45-53 y 73-79.

(12) Sábato: *Apologías...*, p. 119.

(13) Según Campa el título significa sólo «encima», no «de» o «a propósito». Ricardo Campa: «Ernesto Sábato», en Helmy F. Giacoman, editor: *Homenaje a Ernesto Sábato,* Long Island City, Anaya-Las Américas, 1973, p. 269.

(14) «Perón rehusó dar a conocer las víctimas del bombardeo aéreo. Cifras extraoficiales de la época hacía ascender a 400 los muertos.» Jorge Abelardo Ramos: *La era del peronismo 1943-1976,* Buenos Aires, Ediciones del Mar Dulce, 8.ª edición, 1981, p. 162.

(15) Sábato: *El escritor...*, p. 21.

La «dilemática historia nacional» (16) de la que el episodio de Lavalle no es más que una parte, es la expresión nacional de esa dualidad del ser humano.

Sábato vivió los acontecimientos de junio de 1955 como ya había vivido la crisis de 1930, «la revolución libertadora» (que empezó escribiéndose sin sarcásticas comillas), y como luego viviría «la Argentina que nos abochornó» de los tiempos de López Rega (17). Estos acontecimientos le hirieron personalmente, pero ¿y las luchas entre federales y unitarios que Lavalle nos recuerda? También tienen vivencia actual, por paradójico que parezca. Como esto pudiera sorprender al lector moderno, Sábato le hace decir a Martín: «Me parece gracioso que todavía pueda haber en el país unitarios y federales.» «No te das cuenta que aquí se ha vivido eso», le contesta Alejandra (18). La profunda escisión del país de que fue causa la tiranía de Rosas, y que dividió a los antepasados de Alejandra [97], divide también a los descendientes de hoy. «Te doy el dato que casi toda mi familia», informa Alejandra a Martín, «ha sido unitaria o lomos negros, pero que ni Fernando ni yo lo somos» [56]. Ya veremos en qué sentido pueden ser «unitarios» Fernando y Alejandra en 1961 (19).

La historia y la literatura (la anterior a Sábato: Echeverría, Sarmiento, Mármol) escritas por unitarios, han perpetuado ese esquema que simplifica la polémica, azul/punzó, república/confederación, civilización/barbarie, y que elimina todas las complejidades históricas (20). «Si en lugar de abstractos ensayos en favor y en contra de Rosas nos hubiesen quedado tres o cuatro grandes novelas de aquel tiempo, hoy "sabríamos" (y uso comillas porque es más y menos que *saber:* es sentir, es comprender, es intuir, es palpar) lo que fue Rosas y lo que fue su época. Hoy lo ignoramos casi totalmente y tendemos a reemplazar mediante esquemas lo que fue rico y carnal, humano y desgarrado» (21). Sin embargo, toda generalización acarrea un cierto esquematismo, y el nivel metafísico al que Sábato quiere llevar los

(16) Ernesto Sábato: *El otro rostro del peronismo. Carta abierta a Mario Amadeo,* Buenos Aires (sin editor), 1956, p. 44. Algunas de las consecuencias de su posición antiperonista moderado pueden leerse en *El caso Sábato. Torturas y libertad de prensa. Carta abierta al general Aramburu.* Sin fecha ni lugar (9 documentos de 1956).

(17) Sábato: *Apologías...,* pp. 113 y 124.

(18) Ernesto Sábato: *Sobre héroes y tumbas,* Barcelona, Seix Barral, Biblioteca Breve, edición definitiva, 1978, p. 84 (1.ª edición: 1961. Todas las citas se harán de esta edición con indicación del número de la página solamente en el texto mismo).

(19) Según Lilia Dapaz Strout, esta afirmación de que ni Alejandra ni Fernando son unitarios no alude a «ninguna bandería política del siglo XIX, sino al misterio del hermafrodita que ella constituye en unión con Fernando». Lilia Dapaz Strout: «*Sobre héroes y tumbas:* misterio ritual de purificación. La resurrección de la carne», en *Novelistas hispanoamericanos de hoy,* ed. Juan Loveluck, Madrid, Taurus, «El escritor y la crítica», 1976, p. 226.

(20) La dicotomía «poncho celeste, banda punzó» proviene del disco *Romance de la muerte de Lavalle* (Buenos Aires, ATC, 1981), texto de Sábato y música de Falú.

(21) Sábato: *El escritor...,* p. 46. Véase también *La cultura...,* p. 12, y *Apologías...,* p. 52.

problemas humanos que le preocupan necesita precisamente esos esquemas. El mismo lo reconoce, hablando del mapa de ideas que traza en la crisis de nuestro tiempo, «mapa esquemático sin duda. Pero los mapas son útiles precisamente por su esquematicidad» (22). O sea que, por una parte, es necesario eliminar los esquemas, y por otra, recurrir a ellos, dilema que angustia también a Harry Haller, el héroe de *El lobo estepario,* de Hermann Hesse (23).

El tratamiento de Lavalle en esta novela ejemplifica el dilema del esquematismo. Por una parte, Lavalle duda: «¿Quién es dueño de la verdad? Nada sé ya...» [96], y por otra, sigue siendo «el Cid de los ojos azules», «descendiente de Hernán Cortés y de Don Pelayo» [540], un ser ideal como lo fue para Mármol: «Nuestro caballero del siglo XI, nuestro Tancredo, el Cruzado argentino» (24). No obstante, no hay que olvidar que Lavalle es, tanto como Martín o Alejandra, *un personaje de novela.* La realidad de su existencia histórica es un rasgo tangencial, tan tangencial a la verdad como la ficción de Martín o Alejandra. Todos son históricos. Lavalle desempeña en la novela una función expresiva que no tendría ni podría tener en la historia. En Lavalle se encarna el ideal de unos hombres «cuyos corazones laten al unísono» (25). Pedernera lo dice: «En aquel tiempo sí sabíamos por qué luchábamos. Luchábamos por la libertad del continente, por la Patria Grande» [95].

Ahora bien, es sumamente significativo que «aquel tiempo» no es el que figura en la novela. La causa de Lavalle acabó por triunfar, pero son los fracasos de sus últimos años lo que figura en la novela. Su retirada hacia Bolivia y su muerte en Jujuy el 8 de octubre de 1841 son victorias de Rosas. La fortuna política del tirano iba entonces, hacía meses, en ascenso, y el terror que asoló la Argentina del 23 de septiembre al 27 de octubre de 1841 fue quizá simple venganza (26). Igualmente, el bombardeo de la plaza de Mayo el 16 de junio de 1955 fue un fracasado golpe militar contra Perón, que provocó la terrible reacción peronista de la quema de iglesias. Que las fuerzas congregadas contra Rosas o Perón acabaron o no por triunfar no es cuestión que interese a Sábato en este contexto. Lo que le importa es la lección del fracaso, el dolor, el sufrimiento que la lucha trae consigo.

---

(22) Sábato: *El escritor...,* p. 52.

(23) Algún día emprenderé el estudio de esas dos almas hermanas que son Sábato y Hesse.

(24) José Mármol: *Amalia,* México, Editorial Porrúa, «sepan cuántos...», 1971, p. 247 (1.ª edición completa: 1855).

(25) Sábato: *Apologías...,* p. 142.

(26) John Lynch: *Argentine Dictator: Juan Manuel de Rosas, 1829-1853,* Oxford, Oxford University Press, 1981, p. 228. (La traducción es mía.)

Rosas y Perón encarnan en la nación las fuerzas oscuras que, en la ficción, encarnan Fernando y Alejandra, el único sentido en que pueden ser hoy «federales». Son fuerzas oscuras que no es posible ignorar, ya que «el hombre no existe sin el demonio: Dios no basta» (27).

La derrota y el desengaño son parte fundamental de la vida, y nos enseñan a vivir. Martín sobrevive su profunda decepción amorosa y Celedonio Olmos sobrevive la derrota de sus ideales. El obrero peronista se niega a sacar partido del fracaso del golpe, aunque ha visto a sus compañeros masacrados en la plaza de Mayo. Todos ellos adquieren mayor madurez al reconocer la imperfección del mundo, el dominio del mal. Aunque no lo digan, todos ellos estarían de acuerdo con los gnósticos, como Fernando, en que «el mundo sensible fue creado por un demonio llamada Jehová», y que «sigue gobernando el Príncipe de las Tinieblas» [300-01] (28). Así lo sigue creyendo también Sábato (29).

No creo que la observación directa del mundo en que vivimos baste para hacernos compartir esas creencias gnósticas. La razón es paradójica. El hombre, por tener cuerpo, es materia, y, por lo tanto, creación del Demonio. Pero las pasiones y los actos que en ellas se originan no son *en sí* mismas causas del mal. Al contrario, es la razón la que, al no darles cabida en un mundo demasiado racional, pone en peligro nuestra civilización. Fueron «esos doctores», dice Lavalle, «que me hicieron cometer un crimen» [533]. Esto no quiere decir que, acusando a la razón se absuelva a las pasiones. Nada de eso. Numerosos personajes en toda la obra de Sábato expresan asco por el acto sexual y, en particular, el que les dio origen (30). Tácitamente comparten la opinión de San Agustín de que «nacemos entre excrementos y orina» (31). Partiendo de supuestos diferentes, cristianos y gnósticos llegan a conclusiones semejantes. Ya veremos de qué modo alcanza Martín la salvación. Fernando, más gnóstico que cristiano, la encuentra dando rienda suelta a sus pasiones para conocer-

---

(27) Sábato: *El escritor...*, p. 205.

(28) En *Abaddón, el exterminador*, la teoría gnóstica, que desempeña un papel capital en la novela, la expone un tal Alberto J. Gandulfo. Ernesto Sábato: *Abaddón, el exterminador*, Barcelona, Seix Barral, Biblioteca Breve, edición definitiva, 1978, pp. 328-41. Véase también mi artículo: «*Abaddón, el exterminador:* Sábato's Gnostic Eschatology», en Salvador Bacarisse: *Contemporary Latin American Fiction*, Edimburgo, Scottish Academic Press, 1980, pp. 88-109. Una versión revisada aparecerá en breve en un volumen de ensayos sobre la obra de Sábato compilado por Angel Manuel Vázquez-Bigi para la editorial Seix Barral de Barcelona. Véase igualmente Francisco García Bazán: *Gnosis. La esencia del dualismo gnóstico*, Buenos Aires, Ediciones Castañeda, 2.ª edición, 1978, p. 50.

(29) Sábato: *La robotización...*, p. 34 (de un artículo publicado en 1975).

(30) Jorge Ledesma y Nacho Izaguirre, en *Abaddón...*, por ejemplo.

(31) Marina Warner atribuye a San Agustín este aforismo. Marina Warner: *Alone of All Her Sex. The Myth and Cult of the Virgin Mary*, Londres, Weidenfeld and Nicolson, 1976, página 58 (la traducción es mía).

se, es decir, conocer el mal. El conocimiento de sí mismo, la gnosis, es para él la única vía de salvación (32).

Cuando Martín posee por fin («por fin» es un decir, porque la posesión física no fue nunca su objetivo) el cuerpo de Alejandra, «la carne se le aparecía de pronto como espíritu» [135]. La pasión carnal adquiere en este caso una dimensión metafísica, hace posible la difícil —quizá imposible— comunión entre dos seres (33). Gracias al amor, «la tragicómica dualidad de la criatura humana» desaparece, al menos momentáneamente (34). Claro que ya no se trata aquí de la dualidad del hombre de hoy, sino de la mitológica unidad, la perfección originaria antes de que se rompiera en dos contrarios hombre y mujer, la armonía perdida de que habla Bruno [522], y que tantas cosmogonías postulan en un principio: el círculo vacío antes del Yang-Yin, el Ouroboros, en suma la unidad primigenia de que también habla Sábato, «cuando el hombre era una integridad» (35). De qué modo se expresa esto en la novela es algo que tenemos que examinar antes de volver al tema nacional.

Martín no concebía más que dos tipos de amor antes de conocer a Alejandra: «carne sucia y purísimo sentimiento» [135]. El asco por la carne que le obsesionaba proviene, en parte al menos, de una experiencia que tuvo a los once años. De la experiencia semejante que tuvo Alejandra a la misma edad hablaremos en breve. Martín sorprendió un día a su madre con uno de sus amantes: «Sobre el diván, el doble monstruo se agitaba con ansiedad y furia» [38]. Huye de la casa horrorizado, y cuando vuelve concibe su proyecto de viaje a la Patagonia. Hay en esto, sin duda, una alusión al ideal, ya que la blancura, según René Guénon, alude siempre al paraíso perdido (36). Si se suma esta experiencia a que sabe, porque su madre se lo ha repetido varios veces, que es un hijo indeseado, que ella hizo «todo lo posible por abortar menos el raspaje» [24], se comprenderá que las mujeres se conviertan para él en «esas vírgenes puras de las leyendas o seres superficiales y frívolos, chismosos y sucios, ególatras y charlatanas, pérfidos y materialistas» [22]. Por eso le cuesta tanto comprender a un ser tan profundamente dual como Alejandra, «monstruo equívoco, dragónprincesa, rosafango, niñamurciélago» [136].

---

(32) Bazán: *Gnosis...*, p. 55; Maturo: *Sábato...*, p. 59.

(33) Sábato: *El escritor...*, p. 169.

(34) Sábato: *El escritor...*, p. 157.

(35) Sábato: *El escritor...*, p. 22. Sobre las fuentes de todo esto en la obra de Sábato, véase el excelente artículo de Doris Stephens y A. M. Vázquez-Bigi: «Lo arquetípico en la teoría y creación novelística sabatiana», en Giacoman: *Homenaje...*, pp. 329-58.

(36) Juan Eduardo Cirlot: *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Editorial Labor, 1969, página 451. Neyra habla, en el mismo sentido, de una patria reino de la armonía y de la justicia, puesta en las aluras incontaminadas». Joaquín Neyra: *Ernesto Sábato*, Buenos Aires, Ministerio de Educación y Cultura, Argentinos en las Letras, 1973, p. 99.

A pesar de todo esto, Martín es un ser purísimo, según Bruno [32], un ser angelical, según Alejandra [16]. El ángel domina en él sobre la bestia hasta el punto de que esta última ha desaparecido casi por completo. Pero lo que le falta a Martín, lo tiene en exceso Fernando. «Este creo que representa», dice Sábato, «mi parte peor, mi lado nocturno» (37). Es como si Martín compartiera su dualidad con Fernando, del mismo modo que Sábato ha compartido la suya con Martín y Fernando. Hay en todo esto un cierto esquematismo psicológico, pero con fines metafísicos, no de tipología social, como la novelística del siglo pasado. Además, los personajes no dejan nunca de ser carnalmente concretos y específicos. No entramos nunca en la alegoría. Ambos forman parte de una *misma* novela en la que Sábato expresa conflictos internos en términos de conflictos humanos.

Martín es un personaje capital porque su experiencia, su contacto con el Mal, no lo corrompe. Lucha, a su manera, con el dragónprincesa, y se salva. También trata de salvar a Alejandra y, en cierto sentido, lo logra, puesto que ésta, en lugar de seguir la vida depravada a que se ha entregado (ya veremos más adelante a lo que alude su prostitución), castiga a su padre y se inmola quemándose viva. Este sacrificio final suyo tiene un mayor sentido visto en tanto que culminación de su relación con Martín. Barragán, en sus pronósticos apocalípticos, profetiza que «tenemos que pasar por la sangre y el fuego», y dirigiéndose a Martín, agrega: *«pero vos, pibe, vos no, porque vos tenés que salvarnos a todos»* [228]. Ese genérico «todos» se refiere también, diría yo, a los lectores.

Martín demuestra que el Bien existe. Trata de convencer a Alejandra de que en el mundo hay muchas cosas lindas, «esa música, un hombre como Vania, y sobre todo vos, Alejandra» [125]. Cuando su desamparo llega a su punto más bajo, después de cumplirse las profecías de Barragán, iglesias quemadas, incendio del mirador y muerta Alejandra, Martín reta a Dios. «Si el universo tenía alguna razón de ser, si la vida humana tenía algún sentido, si Dios existía, en fin, que se presentase allí... Y si no se presentaba, se mataría [538]. Ya recordará el lector que Hortensia Paz (el nombre corresponde a lo que es) (38), una pobre mujer del pueblo, lo lleva, después de deambular borracho por las calles, a su pobrísimo alojamiento, lo cuida y lo ampara amorosamente. Dios se ha presentado, y Martín no se mata. Gracias a esta mujer, en su momento de mayor desespera-

---

(37) Sábato: *El escritor...*, p. 257.

(38) Sábato explica por qué usa nombres así en *Abaddón...*: «Soledad parecía una confirmación de esa antigua doctrina onomástica, pues su nombre correspondía a lo que era» *(Abaddón...*, p. 277).

ción, Martín encuentra hasta en un humilde perro motivo para vivir. Gracias a otro sencillo y bondadoso personaje, el camionero Bucich, Martín emprenderá, *en la última página de la novela,* su viaje a la Patagonia (39). Viaje simbólico, naturalmente, como ya dije, pero no el primero, pues ya Hernandarias fue a aquellas regiones en busca de una ciudad ideal (40).

Varios elementos vinculan a Martín y al alférez Celedonio Olmos. Hay primero la semejanza de ideales. Olmos parte hacia el Norte para salvar la cabeza de un muerto, ideal sin la menor consecuencia práctica, y Martín se va en dirección opuesta, también sin finalidad práctica. Los dos «muchachos homólogos», como los llama Sábato (41), tienen, en ese momento culminante de sus vidas, la misma edad. Celedonio Olmos aparece en la litografía que tiene Alejandra en su cuarto (Martín tiene otra, también de tono patriótico, en el suyo) y que representa los restos de la legión de Lavalle en la quebrada de Humahuaca [53]. Se establece después, al parecer, una especie de transferencia de identidad, porque Martín «recordó que una vez, en la quebrada de Humahuaca, al borde de la Garganta del Diablo, mientras contemplaba a sus pies el abismo negro, una fascinación irresistible lo empujó a saltar hacia el otro lado» [16], sin jamás haber estado allá. Las torres representan para ambos el ideal que defienden. Olmos «está luchando por defender torres, aquellas claras y activas torres de su adolescencia, aquellas palabras refulgentes que con sus grandes mayúsculas señalan las fronteras del bien y del mal, aquellas guardias orgullosas del absoluto» [527]. Martín también lucha, «como si su madrecama, pérfida y reptante, lograra salvar los grandes fosos que él desesperadamente cavaba cada día para defender su torre» [135]. Las que hay en el muro del sueño de Fernando, formando una especie de Jerusalén invertida (está en el Infierno y no en el Cielo), están naturalmente derruidas [434-37]. Todas estas correspondencias y coincidencias, de las que veremos muchas más, no son, claro está, simples casualidades sin significado. Son parte del sistema expresivo de Sábato, por decirlo así, y una manifestación de la «trama», a menudo oculta, que determina nuestra existencia. Nos invitan a estable-

---

(39) Es el final en cuanto a la lectura, pero no es el final de la historia de Martín. A la vuelta de la Patagonia éste habla con Bruno del pasado, y es esta conversación la que da lugar a la novela, pero nada sabemos de su viaje ni de su regreso. Con certero sentido de «retórica» narrativa, Sábato pone fin a esa reconstrucción para dar a la novela un desenlace relativamente feliz.

(40) Alejandra recuerda a Martín que Hernandarias «en 1550 hizo la expedición en busca de la Ciudad Encantada» (128). Se refiere a Hernando Arias de Saavedra (1550-1634), que fue a la Patagonia en 1604 (no 1550) en busca de la legendaria Ciudad Encantada de los Césares. Véase Enrique de Gandía: *La Ciudad Encantada de los Césares,* Buenos Aires, 1933.

(41) Sábato: *El escritor...*, p. 22.

cer relaciones entre hechos o personas sin proximidad de espacio, tiempo o causa. Llamémoslas co-incidencias (42).

Alejandra es un personaje más enigmático, más independiente, desde el punto de vista de la función que desempeña en la novela, que Martín o cualquier otro, puesto que es ella la causa principal del conflicto novelesco. Pero es también una fuente de muy variadas alusiones simbólicas y el centro del argumento metafísico, la presencia del Mal. En tanto que personaje, es el más humano, el más relativizado. Si no fuera excesiva la simplificación, yo diría que no hay en la novela más que dos personajes: Sábato y Alejandra. Sábato ha hablado mucho de la relación del autor con sus personajes, relación que ya he estudiado en otro lugar y que no quiero repetir aquí (43). Baste recordar una de sus declaraciones: «He puesto elementos míos en los cuatro personajes centrales, personajes que dialogan y hasta luchan mortalmente entre sí. Es el diálogo y la lucha que esas hipóstasis tienen en mi propio corazón» (44). Quizá lo más interesante de esta cita y su continuación sea no lo que dice sino lo que deja por decir. No habla de Alejandra, se refiere sólo a *cuatro* personajes que, naturalmente, la incluyen. Alejandra se enfrenta, rebelde, con su autor. No me sorprendería si hubiera en ella reminiscencias personales. Alejandra encarna esa dualidad humana a que me he venido refiriendo de la manera más extrema. Su ascetismo con Marcos, su reticencia con Martín, su obsesión con la limpieza, su franqueza consigo misma y su sacrificio final son algunos de sus rasgos «diurnos». Su falta de compasión, su vida frívola y depravada, su crueldad e independencia, su relación con Fernando, son aspectos de su lado «nocturno». «¿Cuándo sos la persona verdadera?», le pregunta Martín, cuando ya su ruptura es inminente. «Trato siempre de ser verdadera», le contesta Alejandra [259]. Sólo con el tiempo y la enseñanza de Bruno se aviene Martín a aceptar que todas las máscaras de una persona son verdaderas [192]. Pero por conmovedora y compleja que sea la humanidad de Alejandra, mayor es su función simbolizadora. Sábato se propone y logra no obstante que una relación amorosa específica sirva de vehículo a un número de alusiones de carácter mítico, sin que por eso pierda su interés humano.

«Vos y yo tenemos algo en común, algo muy importante», le dice un día a Martín. ¿A qué se puede referir? Las cosas en común no faltan. A la misma edad, a los once años, les es revelada a ambos la

(42) En mi artículo sobre *Abaddón*... (Bacarisse: *Contemporary*..., p. 90) hay una discusión bastante extensa sobre esta cuestión. Uso allí, en el mismo sentido, el término sincronicidad inventado por Jung.

(43) Bacarisse: *Contemporary*..., pp. 89 y 104.

(44) Sábato: *El escritor*..., p. 22.

sexualidad con una brutalidad que los marca para siempre. Ya me referí a la experiencia de Martín. Alejandra sorprende a su padre «con un mujer... en la misma cama donde yo duermo ahora» [58]. Recuérdese que Georgina, su madre, la había abandonado a ella y a su marido el año anterior [470], y que Alejandra se había ido a vivir con sus abuelos a la casa de Barracas, donde vive ahora. Alejandra reacciona violentísimamente, como si fuera culpable del acto de su padre. También huye de casa, como Martín, se oculta de noche en una casa desocupada con el único objeto, al parecer, de hacerse sufrir, ya que la oscuridad, lo desconocido del lugar y las ratas le infunden pavor. «Era una hermosa venganza y que resultaba más hermosa y más violenta cuanto más terrible eran los peligros que debía enfrentar, ¿comprendés? Como si pensara, y quizá lo haya pensado, '¡vean lo que sufro por culpa de mi padre!'» [60]. ¡Curiosa venganza la que reclama retribución de la víctima! Leyendo esto es difícil no sospechar que la mujer de que habla Alejandra y que estaba con su padre era ella misma, si se recuerda además que este acto del padre tiene lugar en el mirador, «en la misma cama donde yo duermo ahora». ¿Gesto de desafío por parte del padre, metiendo a una amante en el cuarto y la cama de su hija? Es posible, pero más probable me parece que por una reticencia muy natural en el plano humano, y un deseo de ambigüedad simbolizante en el plano literario, Alejandra relate el episodio de la manera en que lo hace.

No es eso todo. En la escuela religiosa a que la mandan y en la que se precipita «en la religión con la misma pasión» que en todo, Alejandra tiene un sueño. En éste, el Padre Antonio, que le describe «los sufrimientos, la humillación y el sangriento sacrificio de la Cruz», se le aparece, con la cara de Fernando. Parece no haber sino una interpretación posible de ese sueño. El padre sacrifica a la hija en una equívoca expiación. ¿No se lleva así al plano simbólico, quitándole al mismo tiempo su sórdido carácter, un acto de violación? En otro sueño que le cuenta a Martín, Alejandra oye campanas que le producen horror porque son, exclama, «¡las campanas de Santa Lucía, la iglesia donde iba de chica!» [129]. El horror que le producen esas campanas de una iglesia de irónico nombre —¡Santa Oscuridad debiera llamarse!— sólo se explica por una inconsciente y, para nosotros, simbólica identificación con el Cristo sangrante en la Cruz, que la violación del padre ha provocado. No es sorprendente que Sábato llamara *Ana* María a la madre de Fernando. ¿No era acaso Santa Ana la madre de la Virgen? (45).

---

(45) Así lo apunta también Lilia Dapaz Strout: *Sobre héroes...*, p. 205.

De todos modos, el incesto no deja lugar a dudas: la ciega con la que tiene lugar «el simbólico ayuntamiento» [444] es Alejandra (46). Ciertos incidentes del relato justifican la identificación. Pero de nuevo una cierta ambigüedad da paso a los símbolos que son más importantes. ¿Qué indicaciones hay en la novela que permiten afirmar que se trata de Alejandra? En primer lugar, Martín los sorprende juntos en un bar, unidos por la vehemente pasión del odio [266], y en segundo lugar, en la noche de los apocalípticos incendios del 16 de junio, ve a Alejandra llegar a la recova al lado de la iglesia de la Inmaculada Concepción de Belgrano —¡otra iglesia con irónico nombre!— y entrar en esa casa abandonada por la que también entra Fernando al infernal mundo de los ciegos. ¿Cómo no notar la correspondencia de estas dos casas abandonadas, la primera a la que se dirige Alejandra a los once años, y la segunda a la que se dirige ahora para acudir a una tenebrosa cita? Yo diría que se trata *simbólicamente* de un «mismo» lugar y, por lo tanto, de un «mismo» diabólico ayuntamiento. Al final del informe, Fernando tiene cita con ella, pero no en Belgrano, ¡sino en el mirador! ¿Por qué allí? Alejandra bien pudiera haber matado a su padre en aquella casa de la recova. Al acudir al mirador, Fernando regresa, por decirlo así, al lugar de aquel acto de violación con el que co-inciden la mítica y «monstruosa cópula» que el «informe sobre ciegos» de Fernando Vidal Olmos sirve para recrear.

Pero prosigamos con la cuestión de la identidad de la ciega. Fernando la identifica, pero de una manera también algo ambigua, al final del informe. «¡ERA ELLA!», exclama. Pero ¿quién? No lo dice, sólo sabemos que se trata de «la mujer que, en cierto modo, más había deseado» [43] en su vida. No creo que la mujer que más ha deseado en su vida sea su hija, y hay en la novela buen número de razones para suponerlo. La aventura de Fernando en las cloacas de Buenos Aires es una recreación imaginativa, en el espacio de una atormentada pesadilla de un regreso al mítico origen del hombre a esa unidad primigenia a la que ya me he referido, y de la que parte, en cursos paralelos, la vida de un hombre y de la humanidad entera. Ahora bien, un regreso, novelísticamente recreado, a un origen mal puede efectuarse con la incestuosa relación con una hija, que encarnaría, si acaso, el futuro y no el pasado. El incesto de Fernando es con su madre, que la hija representa, la madre de la que se viene y a la que se vuelve. Pero Sábato no quería simplemente recrear el mito mile-

(46) Con esta identificación concurren naturalmente numerosos críticos: Emilse Beatriz Cersósimo: *Sobre héroes y tumbas: de los caracteres a la metafísica*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1972, p. 19; Dellepiane: *Un análisis...*, p. 195; Doris Stephens y A. M. Vázquez-Bigi: *Lo arquetípico...*, pp. 355-56, y otros.

nario, y prefirió darle una forma nueva más poderosa, por lo mismo que era menos fiel a la tradición. No se olvide que su propósito es siempre, ya lo he dicho, encarnar lo simbólico y mitológico en lo concreto y humano. Pero el lector no llega a la conclusión de que se trata de la madre de Fernando, Ana María, por simple deducción lógica. Hay varias indicaciones en la novela.

La sustitución de la madre por la hija se explica por el parecido. Mi madre era «igual a mí», dice Alejandra a Martín [131]. Tanto es así que Bruno también estuvo enamorado de Alejandra hasta que comprendió «que era su madre Georgina a quien había querido» [467]. Pero lo más curioso es lo que le dice Bruno a Martín más adelante. «Ana María, madre de Fernando, era hermana de Patricio Olmos [padre de Georgina] ¿entiende? De modo que Fernando y Georgina eran primos carnales y además, y este dato es *importantísimo,* Georgina se parecía asombrosamente a Ana María» [468]. ¿Por qué ha de ser importantísimo ese dato? Porque el parecido explica lo que ocurre: Fernando transfiere la «pasión enfermiza e histérica» que siente por su madre [478] a su prima Georgina, y más tarde a su propia hija, «en quien evidentemente», como dice María Angélica Correa, «busca a su propia madre» (47). Su madre es, según Bruno, la única persona a quien Fernando quiso [478].

Algo parecido le pasó a Bruno, para quien Ana María se convierte en una segunda madre cuando éste pierde la suya a los dos años. Pero no es sólo un amor filial lo que siente Bruno. La voz de Ana María producía en él «una sutil voluptuosidad» [479]. Cuando de adolescente juegan los cuatro al escondite, Fernando, Bruno, Georgina y el Bebe, todos entre los once y doce años, Fernando se las arregla para que Bruno, *ciego* por la oscuridad total del cuarto, encuentre a Georgina. «Una absurda emoción agitaba mi corazón como si estuviera al borde de un *secreto temible*» [489], dice Bruno Cuando encuentra y toca a Georgina, «como vergonzante caricia», Bruno interpola que Georgina se parecía ya mucho a Ana María. La caricia le parece vergonzante porque al tocar a Georgina, Bruno piensa, sin duda, en Ana María. Fernando, el instigador de aquel simulacro de juego, comete vicariamente, en la persona del aterrorizado Bruno, la transgresión que él mismo ansía. El juego prefigura el incesto que tendrá lugar más tarde.

No son éstos los únicos indicios que demuestran que el incesto es maternal. El afecto que siente Bruno por Ana María lo convierte

---

(47) María Angélica Correa: *Genio y figura de Ernesto Sábato,* Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 2.ª edición, 1973, p. 118. Stephens y Vázquez-Bigi: *Lo arquetípico...*, p. 356.

en rival de Fernando. En efecto, un día al borde del arroyo donde solía bañarse, Fernando ataca a Bruno con un cortaplumas, porque Ana María, agradecida, había besado a Bruno «con pasión». El lugar donde ocurre este incidente es más curioso que su rivalidad. Cuando Fernando está a punto de descubrir el misterio central de la existencia, se derrumba sin fuerzas en el agua. Esto le trae a la memoria ese arroyo donde solía bañarse y ¡donde solía bañarse su madre! [428-29]. No creo que quepa duda que se trata de la madre, menos por analogía con el complejo edípico que con los mitos relacionados con el origen de la humanidad. Es también como madre más que como hija que Alejandra comete ese asesinato ritual de Fernando, pues es la madre y no la hija la que, como la tierra, da y quita la vida. Es la «madre terrible». Por eso su unión con ella es para Fernando «su comienzo a su fin» [438]. Según la enseñanza hermética «regresar a la madre» significaba morir (48). Su prostitución alude también a la diosa madre y virgen que no pertenece a nadie, por lo que es virgen, y que pertenece a todos, por lo que es madre prostituta (49).

Tratando de analizar la compleja personalidad de Fernando, Bruno dice que siempre pensó «que en él habitaban varias personas» [465]. Acostumbraba a pasar del ascetismo más duro a la lujuria más desenfrenada y, con los animales, de la más despiadada crueldad (recuérdese el incidente del gorrión al que pincha los ojos) [477] a la más incompatible ternura. Es un ser superior, por encima de la ley, un espíritu satánico, un demonio, con una frenética energía para la destrucción y una fuerza magnética que subyuga a los demás, como la del sacerdote de un culto tenebroso. Tiene inclinación por las mujeres o muy jóvenes o ya algo maduras, y mantiene relaciones con la madre y la hija Szenfeld al mismo tiempo. Es un espíritu morboso que sufre alucinaciones, ausencias, pesadillas y desdoblamientos, lo que le impide dirigir su banda de asaltantes y terroristas anarquistas, pero sin fines políticos. Se relaciona con pintores y artistas durante su estancia en París, y escribe sus memorias, el informe. Todo esto nos dice Bruno sobre Fernando. Su propósito, al escribir, es descubrir «el secreto central de nuestra vida» [428], el mismo que Sábato, al escribir la novela, según lo declara en las palabras preliminares [7]. El título de la novela pudiera ser *Informe sobre héroes y tumbas.*

Es difícil comprender que algunos lectores hayan creído que el «Informe sobre ciegos» debiera formar narración aparte. «Eso es un

---

(48) Erich Neumann: *The Great Mother. An Analysis of the Archetype,* Princeton University Press, Bollingen Series XLVII, 1963, p. 149, y Cirlot: *Diccionario...*, pp. 202-03.

(49) Erich Neumann: *The Origins and History of Consciousness,* Princeton University Press, 3.ª edición, 1973, p. 52.

disparate», le dijo Sábato a Lorenz. «No solamente no es sacable del conjunto, sino que, a mi juicio, es el nudo, el núcleo central, la parte más significativa de la novela» (50). En efecto, Fernando es el lado nocturno de la novela, y sin él, ese pequeño mundo de personajes no reflejaría el conflicto humano y metafísico en que se debate el mundo más amplio de la nación. Si el hombre es un ser dual desde que dejó de ser animal sin convertirse en dios, como dice Bruno [521], la Argentina es como «dos naciones en el mismo país» desde que conquistó su independencia [217]. La novela, por lo tanto, propone una «solución» (51) que tiene aplicación en el plano personal y en el plano nacional. En el plano nacional, los que tuvieron algunas de las características de Fernando, como Rosas y Perón, se elevan sobre las limitaciones de su patria y de su tiempo «a menudo catastróficamente» [466], pero son argentinos, y todos los argentinos tienen algo de Rosas y Perón en ellos. No es posible ignorarlos.

Martín, pensando en Alejandra, en su naturaleza contradictoria, piensa en «Perón y Rosas, pues en aquella muchacha descendiente de unitarios y sin embargo partidaria de los federales, en aquella contradictoria y viviente conclusión de la historia argentina, parecía sintetizarse ante sus ojos todo lo que había de caótico y de encontrado, de endemoniado y desgarrado, de equívoco y opaco» [217]. Martín representa esa «solución» ante la desgarrada y contradictoria historia argentina. Su inmersión en esa historia, en su relación con Alejandra (que recoge la herencia india), en su identificación con el alférez Celedonio Olmos (la inglesa), en su amistad con D'Arcangelo (la italiana), le permite dolorosamente efectuar la armonización de contrarios en la que se halla esa «solución» política. Alejandra le «parecía como si ella fuera la patria» [217], que es «infancia y madre, hogar y ternura; y eso no lo había tenido Martín» [217] y es lo que le niega, contradictoriamente, Alejandra. Martín también busca una madre, una patria, y no la encuentra en Alejandra. Sufre un desengaño atroz, pero ese desengaño lo madura, como lo hacen siempre las crisis. Su solución no es vengarse de Alejandra, de Bordenave, de Molinari y demás canallas que encuentra en su vida. De la armonización de contrarios en el plano personal se nos invita a pasar a la reconciliación política (52).

---

(50) Lorenz: *Diálogo...*, p. 85.

(51) Escribo «solución» entre comillas, porque esta solución de que hablo no tiene nada que ver con la solución de un problema matemático. Quizá hubiera sido mejor escribir Solución, con mayúscula, teniendo en cuenta lo que Sábato dice sobre las mayúsculas, minúsculas y comillas (*Apologías...*, p. 114).

(52) «Las bases de la reconciliación nacional» han de ser: 1. Comprensión del pueblo. 2. Un nuevo sentido para la palabra libertad. 3. Los sindicatos a los trabajadores. 4. Ni venganzas ni persecuciones. 5. Reconocimiento de que todos hemos sido culpables. 6. Respeto por el antiperonista.

Sábato no ha dejado en duda nunca lo que pensaba y piensa sobre Perón. «Un entusiasta epígono de la doctrina nazi y de sus métodos», «un empirista sin escrúpulos», responsable de la «tiranía más execrable», «aliado de ladrones y asesinos», «un resentido social... lleno de odio por los valores espirituales», es decir, el lado oscuro de Fernando (53). Sin embargo, el obrero peronista que ayuda a una señora de la burguesía antiperonista a salvar una imagen religiosa (¡la Virgen de los Desamparados!) con una sencillez y bondad sólo comparable a la de Hortensia, Bucich, Tito, o el sargento Sosa, toda gente sencilla, del pueblo, prueba que no se debe condenar a todos los peronistas por muy mal que se piense de Perón mismo. También en otro lugar pone Sábato otra escena conmovedora: dos indias que lloran en una antecocina de Salta después de la caída del tirano. «Muchos millones de desposeídos y de trabajadores derramaban lágrimas en aquellos instantes, para ellos duros y sombríos» (54).

Lo que Sábato piensa de Rosas tampoco deja lugar a dudas, y no creo que sea «efectos de la mitología escolar promovida por los unitarios» (55). Que Fernando y Alejandra sean los únicos federales en una familia de unitarios no puede tener otro sentido que el de pertenecer, como el Sangriento Tirano, al lado oscuro de la nación. En *Abaddón* también se establece un vínculo entre Rosas y un personaje, Soledad, que tiene, en aquella novela, algunos de los atributos más tenebrosos atribuidos en ésta a Alejandra y Fernando. Soledad es descendiente de Rosas, se parece a él, y «tiene los mismos ojos grisverdosos, la boca apretada y la misma expresión autoritaria» (56), rasgos en los que también se reconoce a Alejandra. Con Soledad tiene también lugar un monstruoso ayuntamiento sexual en el que ella adquiere los atributos de una fiera devoradora. Una descendiente, pues, del Sangriento Tirano tiene en *Abaddón* el papel de la madre terrible que hemos atribuido a Alejandra en esta novela. La relación de estos personajes con Rosas no puede tener otro significado que el atribuir a éste algunos de los rasgos de aquéllos.

«Aceptar la vida es aceptar la existencia del Mal», decía Sábato más recientemente (57). «Un pueblo no puede resolverse por el dilema civilización o barbarie. Un pueblo será siempre civilización y barbarie, por la misma causa que Dios domina en el cielo pero el Demonio en la tierra» (58). La relación de Martín y Alejandra demuestra la

---

(53) Sábato: *El otro rostro...*, pp. 23, 24, 26 y 58.
(54) Sábato: *El otro rostro...*, p. 40.
(55) Sábato: *Abaddón...*, p. 271.
(56) Sábato: *Abaddón...*, pp. 415 (y 272).
(57) Sábato: *La robotización...*, p. 34.
(58) Sábato: *El otro rostro...*, p. 58.

posibilidad de una unión, por efímera y frágil que aquella fuera, entre dos seres radicalmente opuestos. Es el racionalismo imperante, los «doctores», los que han propagado esa visión dilemática de la compleja realidad política. «Esta postura nos ha impedido comprender no solamente el fenómeno peronista sino también nuestros grandes caudillos del pasado» (59). El conflicto humano y el nacional se diferencian en extensión. «La criatura humana ansía el orden y la decencia, pero también se muere por el caos y la destrucción. ¡Cuánto ha costado y seguirá costando la incomprensión racionalista por esta doble faz de la condición humana!» (60). Martín y Alejandra pueden ayudarnos, creo yo, a sufrir menos, gracias a la claridad de Sábato, el escritor, que aspira (modestamente) a ser, como Bruno, salvador (doloroso) del destino colectivo.

SALVADOR BACARISSE

15 Queen's Gardens
St. Andrews
Fife KY16 9TA (INGLATERRA)

(59) Sábato: *El otro rostro...*, p. 44.
(60) Sábato: *El otro rostro...*, p. 25.

SABATO Y LA LIBERTAD SOCIOLOGICA E HISTORICA

En un estudio precedente analicé la primera parte del trabajo «Sábato y la libertad: El destino psicológico y biológico a través del *Informe* sobre ciegos» (1).

A juzgar por el resultado del análisis Sábato se muestra pesimista en relación con el problema de la libertad humana ante las «disposiciones» o «fatalidad somática» del hombre (2). El «mensaje» es absolutamente negativo; se niega al ser humano, en virtud de un determinismo biológico y psicológico, la posibilidad de adoptar una actitud, libre, ante sus «disposiciones». La tesis a la que llega Fernando (protagonista del *Informe)* viene a ser la total sumisión de la conducta humana a los imperativos de los instintos, tesis consecuente con el movimiento surrealista que, como dijimos, lo influye muy directamente. Según Sábato este movimiento propugnó «una nueva moral, una moral básica, lo que queda cuando se arrancan todas las caretas impuestas por una sociedad temerosa de los instintos profundos del ser humano: una moral de los instintos y del sueño» (3).

Expuesta sin paliativos, aun dentro de la simbología, la conclusión sobrecogió al propio autor, quien manifestó que al concluirlo temió morir antes de dar fin a la novela y legar a la posteridad como suya la negativa visión del hombre que presenta el *Informe* (4).

Sábato pretende en sobre *Héroes y tumbas* mostrar una realidad en toda su extensión y profundidad, «incluyendo no sólo la parte diurna de la existencia, sino también la parte nocturna y tenebrosa» (5), en su afán continuado de reivindicar como elementos esenciales del ser humano lo irracional, lo instintivo; de valorarlo como complemento imprescindible de lo racional. El *Informe* constituye precisamente la narración de la gran pesadilla de Fernando y expresa simbólicamente lo más importante de su existencia: la «investigación» de su subcons-

(1) «Anales de Literatura Hispanoamericana, VIII edición de la Universidad Complutense», Madrid, 1980.

(2) V. E. Frank: *Psicoanálisis y existencialismo,* Méjico F. C. E., 5.ª reimpresión, 1970.

(3) Sábato, Ernesto: *Hombres y engranajes,* p. 111.

(4) Sábato, Ernesto: *El escritor y sus fantasmas,* p. 23.

(5) *Ibidem,* p. 19.

ciente. Pero al no ser un científico y desconocer el medio en el que opera, ni llevar fines concretos, antes de terminar su «investigación» que «acaba donde debería haber empezado», es decir, en el momento en que encuentra el origen del mal, de su mal, antes de que él pueda estudiarlo y dominarlo, éste lo destruye.

El *Informe* constituye, como es sabido, la tercera parte de la novela. En la cuarta Sábato construye «algo así como una absurda metafísica de la esperanza» (6). Efectivamente, de su discurso parece concluirse la metafísica salvación de Martín. Sin embargo, obsérvese que el propio autor ha calificado de absurda esta esperanza, porque, como veremos, Sábato considera destructiva la situación histórico-social de su país —concretando en él la visión que tiene del mundo occidental— y la única opción que ve posible para una hipotética solución radica en la huida. Huida física como la de Martín o huida psicológica como la de Castel en su primera novela, quien refugiado en su locura y ante la doble soledad ontológica existencial y física del calabozo, sigue pintando como la única y auténtica razón de su existencia, o también la huida total y definitiva a través de la muerte como la de Fernando, Alejandra y el propio Sábato en *Abaddón, el exterminador.*

Pero la huida de Martín está también condicionada a unas circunstancias. Tampoco ha sido motivada, como nos lo va a demostrar el destino histórico, por el solo acto de su voluntad, o como consecuencia de su actitud individual; se debe sobre todo a que parte de la estructuración de la novela descansa sobre un principio heideggeriano: la supervivencia de los valores a la muerte del individuo. Según este principio «la existencia individual auténtica puede realizarse en la acción histórica, no gracias a la realidad de un sujeto colectivo transindividual, sino por la repetición (auténtica y no mecánica) de la actitud y del comportamiento de las grandes figuras del pasado nacional» (7).

Esta posición resulta de la conciliación entre la importancia social de la muerte para toda conciencia individual —la realidad absoluta de la muerte como límite y la ausencia de toda realidad transindividual hacen imposible toda vida auténtica en el mundo, no consistiendo, por tanto, la autenticidad más que en la conciencia clara de ese límite y la grandeza de una renuncia querida y radical— y la supervivencia del valor de los proyectos y de las acciones individuales, más allá de la desaparición del individuo (8).

---

(6) *Ibídem*, p. 17.

(7) Lucien Goldmann: *Para una sociología de la novela*, Madrid, Ed. Ciencia Nueva, 1967, página 59.

(8) Heidegger desarrolla esta postura conciliadora en *Seiz und zeit*. Tomado del estudio de Goldmann.

Sábato ha ejemplificado dicho principio en su novela *Sobre héroes y tumbas* de una manera bastante compleja, pero totalmente eficaz una vez manifiesta.

Veamos su desarrollo. El destino se muestra según V. E. Frank (9) principalmente en tres formas, una de las cuales, como su «situación», como la totalidad de las circunstancias de cada hombre en cada momento; la «situación» representa, pues, su destino sociológico e histórico.

La «situación» del habitante bonaerense —ciudad donde se desarrolla la ficción— en el tiempo de la narración es para Sábato, como ya hemos adelantado, totalmente negativa y en conjunto opera sobre sus miembros de forma determinante en el sentido al que se refiere el loco Barragán, lo que hace necesario, en opinión de éste, un castigo ejemplar y un alma pura para que los redima. Decadencia, perversión, inescrupulosidad, ineficacia, evasión, alienación por múltiples causas, frustración, desengaño, prostitución, ignorancia, locura, etc., son los denominadores comunes de la sociedad que presenta Sábato en sobre *Héroes y tumbas.* La situación política —primer mandato peronista— del tiempo narrado es igualmente presentada como esencialmente negativa. Dice Sábato: «las gentes, divididas en dos bandos irreconciliables —peronistas y no peronistas—, estaban recelosos unos de otros, como si los corazones no latiesen al mismo tiempo. Hábía dos naciones en el mismo país, y esas dos naciones eran mortales enemigas, se observaban torvamente, estaban resentidas entre sí» (S. H. pp. 361 y 362). Martín compara a Alejandra con su patria en estos términos: «era un territorio oscuro y tumultuoso, sacudido por terremotos, barrido por huracanes...» «en aquella muchacha descendiente de unitarios y sin embargo partidaria de los federales, en aquella contradictoria y viviente conclusión de la historia argentina, parecía sintetizarse... todo lo que había de caótico y de encontrado, de endemoniado y desgarrado, de equívoco y opaco» (S. H. p. 362).

Si la acción principal se desarrolla en Buenos Aires otro exponente del afán totalizador de la novela estriba en que las referencias geográficas e históricas que se van sucediendo consiguen dar un amplio cuadro de la totalidad de Argentina. Al norte del país encontramos la quebrada por la que huyen los restos de la legión de Lavalle, y al sur la Patagonia a la que huye Martín en busca de la soledad salvadora. Desde el punto de vista histórico se nos ofrece también un vasto panorama de la historia social del país sirviéndose de las dos ramas de la familia de Alejandra, desde Hernandarias (p. 275), colonizador español y antepasado de los Acevedo, hasta los últimos emigrados del presen-

(9) V. E. Frank: *Ob. cit.*

te de la narración. Desde los militares y políticos de tiempos menos pretéritos (poema p. 275) de la misma rama familiar, a los primeros emigrantes extranjeros que llegaron al país en los siglos XVIII y XIX, quienes se adueñaron de grandes latifundios y constituyeron durante mucho tiempo las grandes y poderosas familias de la oligarquía criolla, que también emparentarán con Alejandra a través del apellido Olmos.

Según Sábato, las virtudes de estas antiguas familias eran numerosas (pp. 243-245). Ahora sin embargo, sólo los maltrechos restos de la familia de Alejandra que viven en Barracas, conservan aquellos valores gracias a que han perdido todo contacto con la realidad presente.

Vemos, pues, que la realidad del presente de la narración se muestra degradada desde todos los ángulos. Sábato hace huir a Martín, un joven de diecisiete años todavía puro, o «incontaminado», como único medio posible para salvarle del influjo negativo del medio social en que se encuentra. Niega, por lo tanto, la posibilidad de construir libremente el propio destino dentro de la sociedad. El argentino del hoy de la narración se encuentra, según Sábato, totalmente determinado por el ambiente político-social. Sólo en la Patagonia, incontaminada y solitaria, podía Martín conservar su pureza e identidad.

Hasta aquí la crítica, de una u otra forma, ha observado estos conceptos, pero, que yo sepa, no se ha llevado el pensamiento de Sábato hasta el final, desconectando de esta forma unos de otros los episodios de la novela. En el presente del narrador, Perón ha sido derrocado (1955), y no ha ocurrido todavía su segunda vuelta al poder (10). Martín ha regresado de nuevo a Buenos Aires y los sucesos se narran desde la perspectiva de esos años de intervalo entre los dos mandatos peronistas. La vuelta de Martín es totalmente significativa ya que por lo que veremos a continuación y a pesar de lo que Sábato explícitamente manifiesta en sus ensayos, acusando a la crisis de la civilización occidental como causante del estado de la situación, lo cierto es que en la novela subyace el hecho de que el momento peronista fue causa inmediata y determinante de los acontecimientos, y que al desaparecer ese factor Martín pudo volver y con él la esperanza para el país. (Después totalmente frustrada por desgracia.)

Volviendo a los hechos concretos de la novela la solución de Martín pudo ser factible gracias principalmente a dos factores:

1.° La terrible repercusión que tuvo para él el contenido del *Informe* y su trágico final (con lo que la problemática de Martín queda conectada a la de Fernando, o lo que es lo mismo el *Informe* al resto de la novela).

---

(10) Ocurrida en 1973. La novela fue publicada en 1968.

2.° La circunstancia de que en él se cumpliera el principio filosófico heideggeriano al que ya aludimos y que tiene su antecedente histórico en la época de la dictadura de Rosas. Aparece ejemplificado en la novela a través de la épica retirada de Lavalle.

El episodio del fracaso de la legión de Lavalle permite al autor establecer un paralelismo entre el momento actual peronista y el momento que se reconoce unánimemente como el más negativo de la pasada

BOLIVIA

Frontera

Ciento setenta y cinco hombres y una mujer cabalgando sin descanso.

Quebrada de Humahuaca

35 leguas

Arroyo de Huacalera, donde el cuerpo de Lavalle es descarnado.

24 leguas

Jujuy

Durante el recorrido, Celedonio Olmos, Bonifacio Acevedo Pedernera, Alejandro Danel, etc.

Piensen sobre la heroicidad del general Lavalle.

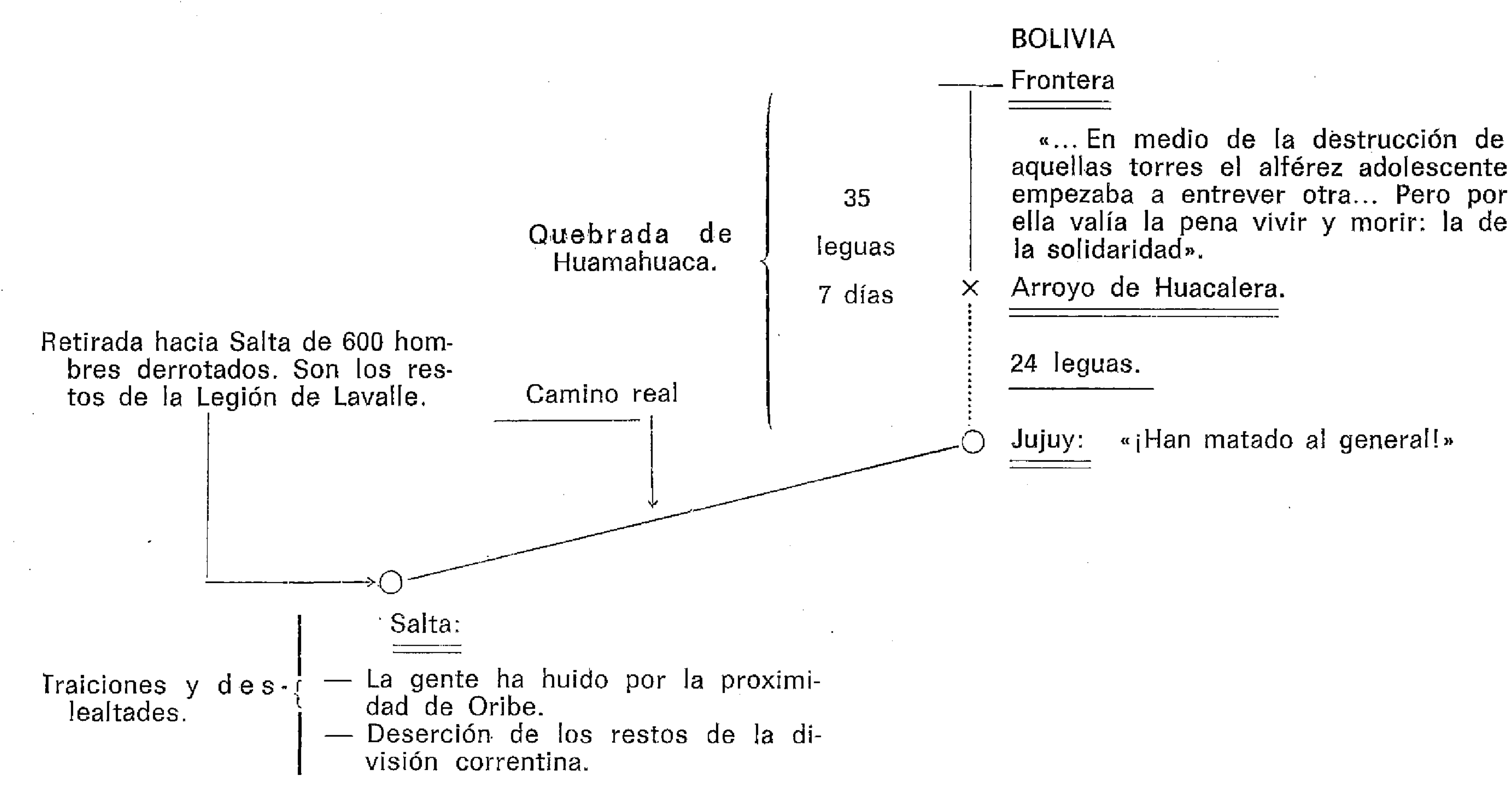
El coronel Pedernera ordena hacer alto y habla con sus compañeros: el cuerpo se está deshaciendo, el olor es espantoso. Se lo descarnará y se conservarán los huesos. Y también el corazón, dice alguien. Pero sobre todo la cabeza: nunca Oribe tendrá la cabeza, nunca podrá deshonrar al general.

Solidaridad de los miembros que le acompañan.

Estructura temática de la retirada de la legión de Lavalle. Capítulo XII (primera parte). El trazo continuo del esquema corresponde al camino recorrido en dicho capítulo.

ESTRUCTURA TEMATICA DE LA RETIRADA DE LOS RESTOS DE LA LEGION DE LAVALLE

Capítulos IV, V y VI (4.ª parte)



——— Las líneas continuas corresponden a los trayectos donde se suceden los contecimientos narrados en estos capítulos.

historia argentina, el de las guerras civiles y la dictadura de Rosas. De ahí el tratamiento destacado que tiene en la novela en relación con el resto de los otros períodos históricos mencionados.

El suceso de la retirada de los maltrechos restos de la legión de Lavalle aparece en la novela solamente en la primera y cuarta parte sin conexión aparente con el resto del texto e impreso en letra gótica o bastardilla.

Gráficamente puede sintetizarse de la forma anteriormente expuesta.

Como puede apreciarse el suceso no se narra linealmente. El abuelo de Alejandra, que es el narrador, evoca los acontecimientos según acuden a su memoria, recurso que permite destacar en cada una de las partes las dos conclusiones fundamentales para nuestra argumentación: en la primera la *solidaridad* para con el general de los hombres que le acompañan; en la segunda la *lección* que esta solidaridad supone para el miembro más joven de la expedición, el alférez Celedonio Olmos, y la esperanza que conlleva.

Veamos ahora en virtud de qué paralelismos ha desarrollado el narrador los acontecimientos históricos y los propiamente ficcionales, hasta el extremo de que podemos observar una auténtica repetición de las actitudes y comportamientos de los protagonistas del suceso histórico con los dos personajes destacados del presente de la narración, es decir, con Fernando y Martín, quienes ejemplifican el principio heideggeriano comentado y que hace referencia a la supervivencia de los valores a la muerte del individuo (11).

FERNANDO Y LAVALLE: HEROES CONTRAPUESTOS

Entre Fernando Vidal y el general Lavalle existe en la novela un paralelismo significativo que nos habla a la vez de una supervivencia de valores y de una contradicción en la manera de manifestarse, motivada esta última por el momento histórico-cultural diferente en que vivieron. Sábato lo ha dicho de otra manera:

> ... hay otro hecho que con este contrapunto —se refiere a la retirada de Lavalle— quería manifestar: la contradicción y a la vez la síntesis que en todo hombre hay entre lo histórico y lo atemporal (12), p. 21. *El escritor y sus fantasmas.*

El general Lavalle fue un héroe de la Independencia Americana al lado de Bolívar y San Martín y, posteriormente, de la lucha contra el

(11) Porque como dice Sábato: «la condición del hombre no se revela en abstracto, sino a través de las circunstancias concretas que en la existencia tienen lugar». *El escritor y sus fantasmas,* p. 188.

(12) *El escritor y sus fantasmas,* p. 21.

tirano argentino Juan Manuel Rosas, época a la que pertenece el episodio que recoge la novela.

Por si la historia no se recuerda, la imagen que del general invocan sus hombres no deja lugar a duda sobre su heroísmo. Piensan así mientras le ven cabalgar en retirada, envejecido, sucio y enfermo:

> Piensa Frías: «Cid de los ojos azules.»
>
> Piensa Acevedo: «Has peleado en ciento veinticinco combates por la libertad de este continente.»
>
> Piensa Pedernera: «Ahí marcha hacia la muerte el general Juan Galo Lavalle, descendiente de Hernán Cortés, y de Don Pelayo, el hombre a quien San Martín llamó el primer espada del Ejército Libertador, el hombre que, llevando la mano a la empuñadura de su sable, impuso silencio a Bolívar.»
>
> Piensa Lacasa: «En su escudo un brazo armado sostiene una espada, una espada que no se rinde. Los moros no le abatieron y después tampoco fue abatido por los españoles y tampoco ahora ha de rendirse. Es un hecho» (p. 682).

Que Fernando es un héroe es para nosotros algo indiscutible (13). El mismo lo reconoce cuando dice:

> ... Sí, de pronto me sentí una especie de héroe. Una especie de Sigfrido de las Tinieblas, avanzando en la oscuridad y en la fetidez con mi negro pabellón restellante, agitado por huracanes infernales» (p. 474).

Héroe al revés, antihéroe repugnante pero héroe contemporáneo al decir de Jopeph Cambel, quien observa como:

> ... en el pasado el héroe luchaba contra cosas externas a él mismo, mientras ahora el escenario de la lucha se desarrolla en la esencia misma del propio héroe. Ha cambiado el escenario de la batalla porque el individuo ya no encuentra significado por más tiempo en el grupo o en el mundo, como hacía en épocas anteriores cuando el hombre vivía en la ensoñación del mito. Los mitos que en un tiempo sustentaron al hombre han sido denunciados como mentiras, y por lo tanto la temática del descubrimiento, del significado de la existencia, descanda ahora en el individuo. Por eso, el héroe contemporáneo es el que se da cuenta «de que el enigma central a resolver está en el propio hombre y no en el mundo exterior» (14).

---

(13) Véase «Fernando como héroe», en *Sobre héroes y tumbas*, por Raymond D. Souza, «Hispania», mayo 1972, pp. 241-246.

(14) *The hero with a thousand faces*, New York, 1967, citado por Raymond D. Souza en el artículo anteriormente señalado.

En 1913 Jung comienza un experimento científico igual que el que Fernando lleva a cabo, es decir, un análisis de su propio inconsciente (15). La experiencia está contada años más tarde por el propio psiquiatra suizo (16) y en ella encontramos esa entrega apasionada en pos de un conocimiento científico, cuyo resultado creía de gran provecho para la humanidad. El esfuerzo que tuvo que hacer para lograrlo confiesa él que fue enorme. En ciertos momentos, llego a sentir verdadero pánico porque el peligro era grande: si la parte inferior de la personalidad, a la que él llama «Sombra», se hubiese llegado a identificar con su «yo», su personalidad se habría destrozado:

> Temía perder mi autocontrol y convertirme en víctima del inconsciente y lo que esto significa, me resultaba, como psiquíatra, suficientemente claro (17).

Y en otra ocasión:

> Mi ciencia fue el medio y la única posibilidad de salir de aquel caos. De lo contrario este material me hubiera aprisionado como lampazos o plantas de pantano (18).

Fernando no era un psiquiatra, ni estaba en posesión de unos conocimientos científicos sobre la psique humana que le hubiesen podido ayudar a no perderse en el caos del inconsciente, de ahí la lógica de su final negativo, como ya hemos reconocido.

La empresa era ardua y difícil como lo reconoce Jung:

> Me encontraba desamparado en un mundo extraño y todo me parecía difícil e incomprensible. Vivía constantemente en intensa tensión y me sucedía a menudo como si cayeran sobre mí enormes piedras. Una tormenta desencadenaba a otra. Que pudiera soportarlo era una cuestión de fuerza bruta. Otros se estrellaron aquí, Nietzsche y también Hölderlin y muchos otros. Pero había en mí una fuerza demoníaca y desde un principio estaba claro para mí que debía hallar el sentido de lo que experimentaba en las fantasías. La sensación de estar sometido a una voluntad superior, cuando hacía frente a las embestidas del inconsciente, era innegable... Si me hubiera abandonado por completo a mis emociones, lo más probable es que hubiera sido destrozado por las actividades del inconsciente. Quizá las hubiera podido separar, pero entonces habría caído irremediablemente en una neurosis, y finalmente, sus contenidos me hubieran destruido (19).

---

(15) Véase M. Gálvez en el «Informe sobre ciegos» (Destino psicológico y biológico). Anales de literatura hispanoamericana, VIII, Madrid, 1980.

(16) Carl Jung: «Recuerdos, sueños, pensamientos», pp. 178-207, Ed. Seix Barral, Barcelona.

(17) *Idem*, p. 186.

(18) *Idem*, p. 200.

(19) *Idem*, pp. 184-185.

Y así, cita tras cita, podríamos argumentar con testimonios directos la peligrosidad de la acción experimental que Jung llevó a cabo al «descender» a su propio inconsciente.

Las semejanzas entre la experiencia real de Jung y la de Fernando, son numerosas. Sobre todo referidas a los términos en que ambos se expresan y a las sensaciones que experimentan: «terribles catástrofes, sueños y visiones premonitorias», «desamparado en un mundo extraño», «fuerza demoníaca», «esperimento científico», «laberinto», «riesgo», «Sigfrido», «agitación interior», «identidad con el héroe», «profundidad», «pájaros», «miedo y pánico», «oscuridad», «puertas o cavidades dentro de los subterráneos», «sol rojo crepuscular», «corrientes de agua subterráneas», «sangre», etc., son términos que pertenecen a *El Informe* y la experiencia junguiana. Ambos señalan una fecha concreta para el comienzo: Fernando el verano de 1947, Jung el 12 de diciembre de 1913.

El heroísmo de Fernando no es brillante ni positivo por la índole de su investigación: «¿Cómo podría investigarse el mal sin hundirse hasta el cuello en la basura?» (20).

Aunque en otros términos también en Jung se observa esta actitud de héroe negativo o degradado. En un sueño el psicoanalista mata a Sigfrido, y ante tal suceso comenta:

> Experimenté gran compasión, como si hubiese disparado sobre mí. En ello se expresaba mi secreta identidad con el héroe, así como el sufrimiento que el hombre experimenta cuando es forzado a sacrificar su ideal y su actitud consciente. Pero había que dar fin a esa identidad con el ideal del héroe; pues exige algo más alto que la voluntad del yo y a lo cual hay que someterse (21).

Jung y Fernando se sienten identificados con el héroe Sigfrido, pero, en pos de algo superior a lo que el héroe tradicional representa, el primero lo mata y el segundo se ve identificado «al revés», forzados a sacrificar su ideal y su actitud consciente por la investigación altruista, que estaban llevando a cabo.

PARALELISMO INDIVIDUAL Y SOCIAL

Queda clara la semejanza de actitudes heroicas que vemos en Fernando y en Lavalle. Pero el paralelismo entre los dos personajes no acaba ahí. Un conjunto de circunstancias personales y sociales los acercan más todavía.

---

(20) *Sobre héroes y tumbas*, p. 447.
(21) Jung: *Ob. cit.*, p. 188.

En los cuadros temáticos que acompaño se observa fácilmente la semejanza que sostengo. Para aclararla y probarla suficientemente vayamos luego a los textos para que ellos no dejen lugar a dudas.

Esquema de las semejanzas de los héroes Lavalle y Fernando:

General Lavalle: Héroe histórico.

Circunstancias individuales:

— Búsqueda sin sentido «de algo».
— Fracaso.
— Loco en su apariencia externa.
— Orgulloso en apariencia externa.
— Errores sin culpa (muerte de Dorrego).
— Actitud maternal de la mujer hacia él.
— Inconstancia afectiva.
— Muerte violenta.

Circunstancias sociales:

— Tiranía.
— Muerte sin sentido entre hermanos (guerra civil).
— Desesperanza sobre la patria.
— Deserciones.

A pesar de todo: *Solidaridad y Esperanza* en algunos miembros que a él se vincularon, gracias a los cuales se salva.

Celedonio Olmos, que huye hacia el norte.

Fernando Vidal Olmos: Héroe de nuestro tiempo.

Circunstancias individuales:

— Búsqueda sin sentido de lo absoluto.
— Fracaso.
— Loco en apariencia externa.
— Orgulloso en apariencia externa.
— Error sin culpa (incesto).
— Actitud maternal de la mujer hacia él.
— Incapacidad afectiva.
— Muerte violenta.

Circunstancias sociales:

— Tiranía.
— Desunión entre hermanos (peronistas y antiperonistas).
— Desesperanza sobre la patria.
— Quiebra de valores.
— Bombardeos, incendios.

A pesar de todo: *Solidaridad y Esperanza* en algunos individuos de su entorno social gracias a los cuales se salva.

Martín del Castillo, que huye hacia el sur.

Todo lo referente a la vida y carácter de Fernando lo estudiamos extensamente en el trabajo dedicado al *Informe sobre Ciegos* en exclusividad. Sería innecesario y dificultoso resumir aquí lo que explicamos extensamente. Nos remitimos por tanto, en lo relativo a este apartado sobre Fernando, al trabajo ya citado anteriormente.

No obstante, apuntamos lo esencial de este personaje: Fernando lleva a cabo una búsqueda alucinada del origen del mal que finalizará en fracaso y en muerte. Una fe ciega y sin sentido en algo, impreciso y desorientador, es también precisamente lo que mueve la actuación de Lavalle en su retirada:

> Ahora marchan hacia Salta por senderos desconocidos, senderos que sólo ese baqueano conoce. Son apenas seiscientos derrotados. *Aunque él, Lavalle, cree todavía en algo, porque él siempre parece creer en algo, aunque sea,* como piensa Iriarte, como murmuran los comandantes Ocampo y Hornos, *con quimeras y fantasmas* [667]. (La cursiva es mía.)

A ambos, Lavalle y Fernando, se les creyó locos en alguna ocasión:

> Ochocientas leguas de derrotas. Ya no comprendo nada, y las malignas palabras de Iriarte le vuelven constantemente: *el general loco, el hombre que no sabe lo que quiere* (p. 674). Los comandantes Hornos y Ocampo vuelven a mirarse, y un solo y mismo pensamiento tienen: «Está loco» (p. 669).

De Fernando dice Bruno en cierta ocasión:

> Era lo que verdaderamente se llama o se puede llamar un alienado, un ser extraño a lo que consideramos, quizá candorosamente, «el mundo» [695].

Y otra vez comenta:

> La última vez que lo encontré por la calle... en que simuló no conocerme, o quizá no me vio, abstraído como iba, ya en el *último período de su locura* con los ciegos... (611).

También se les supuso orgulloso:

> Los comandantes Hornos y Ocampo piensan: «Lo mueve el *orgullo, su maldito orgullo,* y acaso el resentimiento hacia Paz. Y Bruno, refiriéndose al *Informe,* pensó que: «Quizá —significara— desesperados gritos de socorro, oscurecidos y disimulados por su jactancia y por su *orgullo»* [597].

El máximo error que Lavalle se reconocía haber cometido fue el ordenar el fusilamiento de Dorrego:

> Acaso he cometido grandes errores, y el más grande de todos, el fusilamiento de Dorrego... Aquella muerte fue un cáncer que me devoró en el exilio y después en esta estúpida campaña [244 y 669].

Pero justifica su error escudándose en su juventud y en el consejo de «los hombres con cabeza», «los doctores», que fueron quienes le obligaron, en cierta manera, a cometerlo:

> Sí, camaradas, esos doctores que me hicieron cometer un crimen, porque yo era muy joven, entonces, y creí de veras que hacía un servicio a mi patria... Tú, Danel, que estabas conmigo en aquel momento, sabes muy bien cuánto me costó hacerlo, cuánto admiraba yo el coraje y la inteligencia de Manuel... Y sabes también que fueron ellos, los hombres con cabeza, los que me indujeron a hacerlo, con cartas insidiosas... Fueron ellos. No tú, Danel, ni tú, Acevedo, ni Lamadrid, ni ninguno de los que tenemos más que un brazo para empuñar el sable y un corazón para enfrentar la muerte [669].

Fernando sabe también que ha cometido un delito que tiene que expiar —el de el incesto— y de hecho expía porque se somete voluntariamente a la muerte. Pero no reconoce su culpa porque no fue un acto voluntario. Respondía a una determinación física, puesta en evidencia durante su experiencia de autoanálisis y que ejecutó con independencia de su voluntad (22).

En relación con la mujer, ambos muestran facetas también semejantes: una inconstancia afectiva —o una incapacidad— que se traduce en cambios frecuentes de compañera.

Damasita Boedo era la muchacha que acompañó a Lavalle en su épica retirada. Pero también se habla de *Solana Sotomayor,* que abandonó al brigadier Brizuela por Lavalle [674] y de su auténtica mujer, *Dolores,* que el propio general recuerda en el último balance de su vida cuando «avanzan en su mente los rostros verdaderos y permanentes» [682-683].

Fernando eleva esta faceta a su máxima potencia. Numerosas mujeres se le conocen en su vida aunque Bruno piensa que no quiso más que a su madre Ana María [613].

Cierto tipo de mujeres se acercó a ellos maternalmente:

> Damasita Boedo, la muchacha que cabalga a su lado y que ansiosamente trata de penetrar en el rostro de aquel hombre que

(22) Véase M. Gálvez: *Ob. cit.*

> ama, piensa: «General, querría que descansases en mí, que inclinases tu cansada cabeza en mi pecho, que durmieses acunado en mis brazos. El mundo nada podría contra ti, *el mundo nada puede contra un niño que duerme en el regazo de su madre. Yo soy ahora tu madre, general.* Mírame, dime que me quieres, *dime que necesitas mi ayuda* [682].

Georgina, dice Bruno refiriéndose a Fernando, lo defendía *«con maternal energía* cuando yo lo atacaba». «No imaginas cuánto sufre» me decía [631].

A veces, le contaba Georgina a Bruno, caía de la exaltación más violenta a la pasividad y a la melancolía más absolutas, «entonces se convertía ... —reconoce Bruno—, en el ser más indefenso y desamparado del mundo, *y como un niño pequeñito se acurrucaba sobre la falda de su prima»* [632].

CIRCUNSTANCIAS SOCIALES

En 1819 la primera constitución argentina establecía un régimen unitario y centralista de acuerdo con los deseos bonaerenses y en desarmonía con el sentir de las otras provincias que querían la idea federalista. Siguen años de anarquía. En 1920 surgen los caudillos representantes de sus provincias respectivas, pero muy populares entre la totalidad de la masa: Artigas, Estanislao López, Francisco Ramírez, Juan Facundo Quiroga. Todos ellos republicanos y federalistas, levantándose en armas contra el centralismo porteño. Fueron estos años de lucha entre el ser y no ser de la tierra argentina. La anarquía hizo que la totalidad de las provincias delegaran en la de Buenos Aires —la más rica y mejor comunicada geográficamente con el mundo— el manejo de las relaciones exteriores. Se dicta la constitución de la República de Tucumán que dura en vigor un año. Derribado en 1827 Bernardino Rivadavia, el primer presidente de las Provincias Unidas, con Buenos Aires como capital de la Nación, asumieron el poder los federales con el coronel Manuel Dorrego. Dorrego fue fusilado por orden del unitario Lavalle, que había asumido el mando tras una revolución, y el fusilamiento publicó una ola de indignación y gran confusión, de la que se aprovechó un joven caudillo rural: Juan Manuel de Rosas, para hacerse proclamar gobernador de Buenos Aires en 1829. Cuando finalizó su período era el *ídolo de las clases populares* y el mayor enemigo de la minoría culta y noble de la metrópoli bonaerense. En 1834 se une la última de la provincias argentinas en un pacto federal: 14 provincias en «unión indisoluble», provincias que habían ido

surgiendo a lo largo de las guerras civiles. En 1835 llega otra vez al poder Rosas. Es *dictador* hasta el año 1852, en nombre del partido federal, teniendo como propósito principal de su programa político destruir el partido unitario y terminar con la anarquía como «tirano ungido por Dios, para *salvar* a la patria». El general Justo José de Urquiza García le derriba en 1852, en Monte Caseros, tras *diecisiete años de dictadura* durante los cuales *guerras civiles, desunión, tiranías* y *despotismo,* asolaron a la nación argentina.

Rosas era apoyado por la mayoría del pueblo y a su caída desaparece el sufragio universal, salvo en las etapas de 1912 a 1930 y de 1945 a 1955 —época de Perón— (23).

Por lo tanto, tiranía, luchas civiles, desunión y terror forman el telón de fondo a la historia de la retirada de Lavalle.

Perón, de origen sardo y modesto, nació en 1895. Se licenció en la Academia Militar Nacional y posteriormente sirvió un tiempo como agregado militar de Argentina en Italia. Allá sorbió ávidamente las doctrinas fascistas y la histriónica retórica de Mussolini, adoptando ideas de un nacionalismo apasionado y agresivo, junto con la idea de regeneración patriótica. De regreso a su país en 1940, estaba convencido de que él y sus coroneles adictos debían dar un golpe de estado para «*salvar*» a la nación (24).

En 1943, Perón con su camarilla subió al poder: desde el puesto de presidente del Departamento Nacional del Trabajo, inició una inesperada serie de reformas. Fue expulsado de sus cargos en 1945, arrestado y exiliado a una isla del Plata. Pero las manifestaciones de sus partidarios —los «descamisados»—, obligaron a ponerle en libertad y, tras unas elecciones, llegó a la presidencia en 1946, apoyado por una *gran mayoría popular.* Su régimen fue *dictatorial* y unipartidista, de forma que *el país quedó dividido en peronistas y no peronistas.* Utilizó el Tribunal Supremo e instituyó una severa legislación contra la traición, es decir, contra todo lo que no estaba de acuerdo con él. Cientos de ciudadanos fueron a la cárcel por «delitos políticos», y la actuación de la policía fue verdaderamente bárbara. En la época de Rosas la «Mazorca», una milicia instituida para «detectar» ese mismo tipo de delitos, actuó de manera semejante. En 1955, fue derrocado.

Igual que con Rosas la dictadura de Perón fue tiránica para sus enemigos; la desunión, las rencillas, el miedo y la inestabilidad social y económica, vuelve a sumir a los argentinos en la época de Fernando.

---

(23) Véase el prólogo de M. Fraga Iribarne a «Las constituciones de la República Argentina», de Legon y Medrano.

(24) El proceso histórico que llevó a Perón al poder puede verse en el libro del profesor Sánchez-Barba.

A «Evita» Perón, suele equipararsela a Encarnación Ezcurra, mujer de Juan Manuel Rosas (25). Rosas hizo nacer la clase social de los ricos «estanciaros» que durante mucho tiempo dominó la vida política del país (26) y Perón, con sus reformas sociales, más demagógicas que reales, dio poder a la clase obrera, que vuelve a imponer su mayoría en las elecciones de 1973, después de dieciocho años de exilio de su líder político.

CELEDONIO OLMOS Y MARTIN DEL CASTILLO, PROTAGONISTAS DE UN HIPOTETICO FUTURO ESPERANZADOR: METAFISICA DE LA ESPERANZA

La lección histórica de Lavalle y la desesperada retirada de la legión maltrecha, sobrevive más allá de la desaparición total de sus miembros. Años después, la lección de esperanza y solidaridad que los miembros de la legión en retirada, legaron a la posteridad, se volverá a ejemplificar, permitiendo nuevamente que un hombre se salve del caos de una época, y de una sociedad en descomposición.

Dos muchachos sencillos de la misma edad —diecisiete años—, serán los protagonistas de esta supervivencia. El alférez Celedonio Olmos, tatarabuelo de Alejandra, y Martín del Castillo, sobrevivieron a las tragedias y de su respectivas épocas, gracias a la solidaridad y a la esperanza de un mínimo grupo de individuos, así como a la actitud heróica de dos hombres que con sus acciones lo hicieron posible.

Ya hemos visto las semejanzas de los héroes Lavalle y Fernando, tanto social como individualmente. Ellos, con su temeraria locura, motivaron las actuaciones de los restantes miembros. De todos ellos el más directamente vinculado con Fernando será Martín, así como lo fue el joven alférez Celedonio con Lavalle. No obstante, ellos son los protagonistas de esta supervivencia de valores, seguramente porque su poca edad no había permitido que finalizase en su espíritu la acción devastadora de su respectivo medio ambiente.

Ellos constituyen lo que Sábato ha llamado «metafísica de la esperanza», porque Martín, que tras la muerte de Alejandra se había vuelto a sumir en la más auténtica y total desesperación y soledad, es capaz de reaccionar y como el alférez Celedonio Olmos «empezó a entrever una torre. Una sola. Pero por ella valía la pena vivir y morir»: la de la solidaridad humana. Gracias a ella, la esperanza del futuro volvió a renacer como en aquellos momentos fugaces de felicidad con Alejandra.

(25) «Las veinte jóvenes americanas», de Marcel Neidergang. Ed. Rialp, p. 175.
(26) *Idem*, pp. 200-201.

El paralelismo entre los dos muchachos, ejemplares incontaminados de sus respectivos momentos históricos, es tan manifiesto en su conclusión —la salvación por la huida— que la mayoría de la crítica lo ha señalado. Pero, lo que no ha sido observado, es la minuciosidad con que está trazado el principio al que responde. Veamos el paralelismo, o mejor la auténtica repetición de sus respectivas actitudes.

Lo soledad en que se encuentran ambos jóvenes, la desmoralización y la pérdida del sentido de la existencia son radicales y semejantes:

> El alférez Celedonio Olmos está luchando sobre su caballo para retener sus dieciocho años, *porque siente que su edad está al borde de un abismo y puede caer en cualquier momento en grandes profundidades, en edades inconmensurables, y está luchando por defender esas torres de su adolescencia, aquellas palabras refulgentes que con sus grandes mayúsculas señalan las fronteras del bien y del mal, aquellas guardias orgullosas del absoluto. Porque después de ochocientas leguas de derrotas y deslealtades, de traiciones y disputas, todo se ha vuelto turbio.* Y perseguido por el enemigo, sangrante y desesperado, sable en mano, ha ido subiendo uno a uno los escalones de aquellas torres en otros tiempos resplandecientes, y ahora ensuciadas por la sangre y la mentira, por la derrota y por la duda. *Y defendiendo cada escalón mira a sus camaradas, pide silenciosa ayuda a quienes están librando combates parecidos* (27).

Semejantes sentimientos tiene Martín a quien:

> Le pareció *estar ingresado en un sueño* como en aquella noche en que con Alejandra entraron en la misma habitación; sueño, ahora, *ahondado por el fuego y por la muerte... Y empezó a ambular lentamente, como un cuerpo sin alma y sin piel, caminando sobre pedazos de vidrio y empujado por la multitud implacable. Caminaba sin ver a su alrededor, mientras restos de pensamientos eran nuevamente fragmentados por violentas emociones, como edificios destruidos por un terremoto que son sacudidos por nuevos temblores.*
>
> Tomó un ómnibus y *la sensación de que el mundo no tenía sentido se le presentó con mayor fuerza:* un ómnibus que corría con tanta decisión y potencia, hacia alguna parte que a él no le interesaba un mecanismo tan preciso, técnicamente tan eficaz, llevándolo a él que *no tenía ningún objetivo ni creía ya en nada ni esperaba nada ni necesitaba ir a ninguna parte; un caos transportado* por horarios exactos, tarifas, cuerpos de inspectores, ordenanzas de tránsito [666 y 673-74].

Pero el ejemplo de muchos de los seres que les rodeaban en esos trágicos momentos fue dejando huellas en ellos:

---

(27) Páginas 667-668. La cursiva de esta cita y las siguientes es mía.

Cuando el escuadrón correntino desertó de las filas de Lavalle, el alférez Celedonio Olmos observa el estado de desesperanza en que quedaron sus compañeros y a pesar de ello, cómo reaccionaron:

> «Ahora todo se ha perdido.» Sólo les queda esperar la muerte, al lado de su jefe. Y cuando Lavalle les dice: «Resistiremos, verán, haremos guerra de guerrillas en la sierra», ellos permanecen callados mirando hacia el suelo. «Marcharemos hacia Jujuy por el momento». *Y aquellos hombres que saben que ir hacia Jujuy es desatinado, que no ignoran que la única forma de salvar al menos sus vidas es tomar hacia Bolivia, por senderos desconocidos, dispersarse, huir, responden: «Bien, mi general.»* Porque, ¿quién ha de ser capaz de quitarle los últimos sueños al general niño? [670].

O en otra ocasión, cuando las noticias que trae el ayudante Lacasa, vuelven a resultar desesperanzadoras:

> ¡Y las noticias del ayudante Lacasa!, piensan Pedernera, Danel y Artayete y Mansilla y Echegüen y Billinghurst y Ramos Mejía. *Pobre general, hay que velar su sueño, hay que impedir que despierte del todo* [681].

Y ahí llega Lacasa, reventando caballos para decirle lo que todos ellos saben. Así que, *no se acercan, no quieren que el general advierta que ninguno de ellos se sorprende del informe.* Y desde lejos, *apartados, callados, con cariñosa ironía, con melancólico fatalismo, siguen aquel diálogo absurdo, aquel informe negro:* «todos los unitarios han huido hacia Bolivia» [681].

E incluso, ya muerto el general, dice el coronel Pedernera: «Oribe ha jurado mostrar la cabeza del general en la punta de una pica, en la plaza de la Victoria. *Eso nunca había de suceder, compañeros.* En siete días podemos alcanzar la frontera de Bolivia, y allá descansarán los restos de nuestro jefe» [685]. «... Y cuando el día amanece, reincidían la marcha hacia el norte... Ciento sesenta y cinco hombres, galopando furiosamente durante siete días por un cadáver» [689].

Por su parte Martín ha encontrado casualmente a una mujer, Hortensia Paz, de quien también recibirá la misma lección de esperanza y solidaridad:

«... Se descompuso. Entonces les dejé que le trajeran acá. Martín enrojeció e intentó incorporarse. Pero ella lo retuvo. *Espere un momento, quién le corre.* Quizá, ella, lo comprendió porque dijo: *Yo también, no vaya a creer.* Vaciló un momento. *Pero al menos ahora tengo trabajo acá y puedo tener al nene conmigo. Hay mucho trabajo, eso sí, pero tengo esta piecita y puedo tener al nene. ...* Y luego... —dijo, sin levan-

tar la vista— *hay tantas cosas en la vida.* Levantó su mirada y nuevamente encontró la expresión de ironía en la cara de Martín. Y ella, volvió a emplear aquel tono de amonestación, mezclada a la compasión y al temor. *Sin ir más lejos, míreme a mí, vea todo lo que tengo.* Martín miró a la mujer, a su pobreza y su soledad en aquel cuchitril infecto. *Tengo al nene* —prosiguió ella tenazmente—, *tengo esa vitrola vieja con unos discos de Gardel; ¿No le parece hermoso «Madreselvas en flor» y «Caminito»?* Con aire soñador, comentó: *Nada hay tan hermoso como la música, eso sí.* Dirigió una mirada al retrato en colores del cantor: desde la eternidad, Gardel, deslumbrante con su frac, también parecía sonreírle. Luego, volviendo hacia Martín, prosiguió con su censo: *Después están las flores, los pájaros, los perros, que sé yo...* Casi con estusiasmo, dijo: *¡Es tan lindo vivir! Mire, niño: yo tengo veintiocho años, y ya me da pena porque un día tendré que morirme.* Martín la miró, había creído que tenía cuarenta años.

Cerró los ojos y quedó pensativo. La mujer creyó que volvía a sentirse mal, porque se acercó y nuevamente le puso la mano en la frente. Martín volvió a sentir aquella mano cubierta de callos. Y Martín comprendió que, tranquilizada, en una pequeña, aquella mano permanecía un segundo más torpe, pero tiernamente, en una pequeña caricia tímida.

Abrió los ojos y dijo: *Me parece que el té me ha hecho bien.* La mujer pareció sentir una extraordinaria alegría» [686-687].

Los dos muchachos aprovecharon la lección. Primero el alférez Celedonio Olmos y luego Martín al igual que aquél, reaccionaron a su pesimismo y supieron entrever, más allá de su soledad, la esperanza y la fe en un futuro comunitario:

«... *Nunca Oribe tendrá la cabeza» le ha dicho el sargento Sosa. Así que en medio de la destrucción de aquellas torres, el alférez adolescente, empezaba a entrever otra: refulgente, indestructible. Una sola. Pero por ella valía la pena vivir y morir»* [689-690].

Y Martín, tras la caricia de Hortensia Paz:

«Se quitó el anillo que llevaba en el dedo meñique, regalo de su abuela. Le regaló este anillito. La muchacha se puso colorada y se negó. *¿No me dijo usted que en la vida hay alegrías?* —preguntó Martín—. *Si me acepta este recuerdo tendré una gran alegría. La única alegría que he tenido en el último tiempo.* ¿No quiere que me ponga contento? Hortensia seguía vacilando. Entonces, se lo puso en la mano y salió corriendo» [688].

Y además:

«Como había dicho Bruno una vez: *La guerra podía ser absurda o equivocada, pero el pelotón al que uno pertenecía, era algo absoluto.*
Estaba D'Arcangelo, por ejemplo. Estaba la misma Hortensia.
Un perro, basta» [688].

Esperanza en un mañana mejor y solidaridad para conseguirlo. Solidaridad sabiéndose argentinos:

«—Qué grande es nuestro país, pibe...

Y entonces Martín, contemplando la silueta gigantesca del camionero contra aquel cielo estrellado mientras caminaban juntos, sintió que una paz purísima entraba por primera vez en su alma atormentada» [701].

Y solidaridad a través del sufrimiento y la frustración: «... todos sabemos que ese hombre —un rengo, un hombre que le faltan los dos brazos, etc.— es un desamparado total, y en ese mismo moento, cosa curiosa y paradójica, empieza a serlo menos pues lo vemos, lo advertimos, sufrimos mucho por él...» [711, apéndice].

Ambos marchan hacia una soledad todavía más absoluta. Martín hacia la helada y desértica Patagonia, y Celedonio la siente así tras cruzar la frontera y dejar atrás su país. Ya no era necesario huir, había conseguido la tan deseada paz tras tantos años de derrotas, pero «una paz, sin embargo, tan desolada como la que reina en un mundo muerto, en un territorio arrasado por la calamidad recorrido por silenciosos, lúgubres y hambrientos caranchos» [699].

Según Murena es necesario para el hombre americano afrontar voluntariamente la soledad, que es parte integrante de su ser, para poder posteriormente realizarse en una existencia plena: «Nuestro mundo, nuestro presente y nuestro obstáculo, es la soledad; por eso, es preciso enfrentarla. Sólo frente a ella, obtendremos la libertad, esto es, existiremos, esto es, haremos arte y no artificio; sólo viviéndola alcanzaremos el arte nacional que nos vedamos mientras escapemos por la puerta fácil del nacionalismo, del pasado; sólo padeciéndola, comenzaremos a triunfar sobre ella, a ser nosotros» (28).

Este parece ser el mensaje simbólico que Sábato ha querido dar a sus compatriotas, al escoger la Patagonia como lugar de salvación para Martín. La soledad, libremente afrontada, la meditación sincera con uno mismo, el reconocer como únicos problemas fundamentales del ser humano los que dimanan de su condición como tal, eso es lo

(28) H. A. Murena: *El pecado original de América*, p. 75.

necesario para salvarse de este caos en que está sumido su pueblo argentino y nuestra común civilización.

Olvidémonos de los bienes materiales, de las necesidades torpemente adquiridas. Huyamos hacia lo natural, lo primitivo, lo no contaminado, y ayudémonos unos a otros, para que esta utopía pueda llegar a ser posible.

También entre Celedonio Olmos y Martín existe a la vez que una supervivencia de valores, una contraposición en la manera de ser puestos de manifiesto:

Celedonio huye hacia el norte. Martín lo hace hacia el sur. Celedonio va hacia el calor. Martín hacia el frío. Celedonio pertenecía a la oligarquía enriquecida. Martín es pobre. Celedonio en su desesperanza, busca refugio en el recuerdo de su niñez y en el de su madre [674]. Martín no tiene ni siquiera esa ayuda.

Igual ocurría con Fernando y Lavalle; las circunstancias accidentales de ambos personajes son contrarias, a pesar de su paralelismo esencial.

En consecuencia, Sábato se muestra a través de su obra de ficción absolutamente pesimista en relación al hombre como forjador de su propio destino, porque niega la existencia de la libertad que se lo posibilite: Fernando patentiza que no existe la libertad biológica y psicológicamente hablando, como ya dijimos. Y Martín también evidencia su falta al mostrarse condicionado, si no determinado, a la existencia o inexistencia de unos valores transmitidos a través de la historia. Para Sábato el hombre hoy no es un hombre libre porque la libertad que ha conquistado a lo largo de la historia es una libertad negativa que le lleva a otro estado de mayor sometimiento, que es en el que nos encontramos. El hombre hoy ha conseguido la libertad externa, pero no es capaz de realizar su individualidad porque ha sido a costa de perder su «yo».

(El pensamiento de Sábato en este punto es coincidente con el de E. Fromm en *El miedo a la libertad.)*

MARINA GALVEZ ACERO

Parque de la Colina, 16, 3.º E
MADRID-27

LA PROBLEMATICA ESPACIO-TIEMPO EN «SOBRE HEROES Y TUMBAS» *

Dentro de la estructura de la novela de Sábato, espacio y tiempo juegan roles principalísimos y mutuamente complementarios: sobre un único plano espacial se entreteje una madeja de tiempo vivo y plural regido no por un orden cronológico, sino por un orden estético que lo hace germinar y brotar como un pólipo que no sólo va a servir de base a la acción, sino que atrapará y comprometerá al lector cuya colaboración ha de ser indispensable para que, en definitiva, la novela «sea».

Sobre héroes y tumbas narra acontecimientos que se producen en poco tiempo: *a)* La relación de Martín con Alejandra (unos meses). *b)* Los sucesos posteriores a la ruptura de esa relación (dos años). *c)* La vinculación de Fernando con los hechos precitados, vinculación aparentemente fugaz y esporádica, pero, en el fondo, sustentadora de todo. Sin embargo hay años, vidas enteras, generaciones y más generaciones comprimidas dentro de otro tiempo, el adventicio, que se va desprendiendo de la acción, que va creciendo como un pólipo y anexionándose con sus tentáculos a ese tiempo previamente señalado, al que llemaremos actual o contemporáneo.

La obra se inicia con la aparición de Martín y se cierra con la misma imagen: primera simetría que, en el fondo, puede ser una interpretación simétrica de la vida humana o de su destino. Entre estos dos hechos hay toda una estrategia temporal que va a ir manejando las situaciones según un objetivo estético y entregándoselas al lector para que, en definitiva, las ubique en el lugar debido. Así, de la relación temporal contemporánea entre Alejandra y Martín brota la generación anterior, inmediatamente anterior, bifurcada: por un lado la historia de los padres del muchacho y, por otro, la de Georgina, Fernando, el Bebe, Bruno, cuando eran niños, a través de las evocaciones de Bruno. Pero, a renglón seguido, o superpuesto, irrumpen otras situaciones referidas a generaciones pasadas: la historia de

* E. Sábato: Buenos Aires, 1973.

Escolástica y la cabeza; la historia de la Legión, las historias sobre la Mazorca, sobre Hernandarias, sobre hechos vinculados a las invasiones inglesas por vía abuelo Pancho-Alejandra, hasta llegar al presente: el Gobierno peronista. Todo ese pasado familiar va a desembocar en Alejandra, quien de esta manera viene a ser la depositaria y, de algún modo, la síntesis de una buena parte de la historia nacional.

Este tratamiento de las categorías tiempo-acción a la manera de un mosaico florentino que va componiendo un gran friso, tiene como objetivo y como resultado agrandar el ámbito de la acción.

Señalamos que la superposición de planos temporales diferentes no se efectúa sobre un mismo espacio: una casa de Barracas que es, a su vez, reflejo de Buenos Aires y reflejo de la Argentina. Es una casa que ha logrado sobrevivir a todas esas instancias que se le han ido agregando, inclusive desde la época de la conquista: «En la petaca del comandante hay papeles que algún día te mostraré», dice Alejandra a propósito de Hernandarias, su antepasado. Gracias a esa supervivencia la casa puede dar testimonio de todo un devenir histórico. Aunque el espacio sea el mismo, va siendo enfocado, recorrido, modificado por esas diferentes ramas de tiempo de las que va brotando, como pólipo, por todas partes la acción. Pero para que esta modificación se produzca, es necesario que en el punto de referencia —la casa— el tiempo permanezca estático, como recuperado en un viejo álbum de fotografías. Múltiples factores van a conjugarse en la novela para que esa casa cumpla su cometido: por un lado, el clima que impera en ella; por otro, sus tan particulares habitantes: Escolástica, presa en el pasado por su locura; el Bebe, preso en el pasado, ubicado en el perpetuo presente de sus cuatro-cinco años, o menos, mentales; abuelo Pancho, preso en el pasado por su senectud y dando muestras de él no sólo con las imágenes que guarda su memoria, sino por el lenguaje cargado de arcaísmos y ruralismos (1) con que las transmite; Alejandra, adherida al pasado por muchas razones y sobrellevando el peso de una tradición familiar que ha de ser en gran medida el factor detonante de su conducta. Porque Alejandra configura el estudio donde va a confluir no sólo todas las corrientes de acción que vienen del pasado y conforman la historia familiar («cuando yo era así —puso la mano en el suelo— el abuelo me contó la historia ciento setenta y cinco veces»), sino también las corrientes que provienen de épocas más o menos inmediatas —hechos recordados

(1) Tacconi, María del Carmen: «Niveles de lengua en la novela de Sábato». Primeras jornadas de dialectología de la Universidad Nacional de Tucumán. Tuc., 1977.

por Bruno— y las que corresponden al presente de la novela y que constituyen su totalidad: su propia vida de desorden, de desenfreno, encuadrada en un marco con bares, confiterías, boliches, una boutique de lujo, etc.

El tiempo, trabajado de esta manera, cobra perfiles vivientes o, un poco más allá, casi fantasmales y confiere polidimensión tanto a la casa como a la acción. Ahora bien, estos planos de tiempo, como en los cuadros superrealistas, no se ajustan adecuadamente unos sobre otros y va a ser este desajuste el que dé hondura y perspectiva a la imagen total y el que marque el dramático dinamismo de los sucesos. Así entramos en el ámbito de una realidad poliédrica, donde el espacio opera a modo de eje para que en su torno gire el tiempo y vaya mostrando una rica historia familiar que, además, refleja la historia nacional.

Sobre este tejido de tiempo hay que distinguir el paralelismo de tres series de acciones que han de ser las que nos den la clave de la unidad novelística:

a) La que se ordena en torno a Alejandra.

b) La que se ordena en torno a Fernando.

Ambas están estrechamente vinculadas y nos permiten señalar en Fernando el núcleo, a veces profundo e invisible, de todos los acontecimientos y en Bruno el espejo donde se proyectan muchos puntos ocultos de la acción, vinculados a padre e hija.

c) Buenos Aires: su presente, su pasado.

Las tres series se integran y complementan unas con otras y hay una relación profunda, misteriosa, entre las dos primeras y la tercera, tal como si por debajo de todos los acontecimientos exteriores y visibles las uniera un destino común y secreto: en las dos primeras, al final del ordenamiento cronológico efectuado por el lector, surge una crisis que culmina en la incineración. En la tercera, una de las ramas temáticas se refiere a la dictadura de Rosas; otra, a la peronista, cuya crisis, que no se menciona como tal, pero que se conserva en la memoria de muchos, está también en el fuego: la quema de las iglesias. Después de ambas crisis puede verse que hay un triunfo de las reservas morales, de la fe, de la esperanza, y con él una nueva simetría:

a) y *b)* Martín, que es, en definitiva, el punto referencial de estas dos líneas de acción, «sintió que una paz purísima entraba por primera vez en su alma atormentada» [465].

c) «—¿Quiere darme esas casullas?

—... ... ...

—¿Por qué no se irá a la... madre que la parió?

—Yo soy católica, dijo la mujer, impasible y sonámbula. Quiero esas casullas *para cuando se reconstruya la iglesia.*»

La quema de las iglesias señala el injerto de lo grotesco en la novela: una gran representación, una atroz representación en un gigantesco y múltiple escenario donde puede advertirse que diferentes elementos se superponen y conjugan para imprimir diversas tintas a un cuadro violento, cruel, lleno de confusión, de horror y de contrastes:

a) La plasticidad de las imágenes, desfiguradas tanto por las tormentas interiores como por el clima del momento; iluminadas por luces especiales que acentúan las líneas de sus rasgos:

> ... una mujer rubia y alta, con el pelo suelto y desgreñado, con un hachón de bronce que manejaba a modo de bastón, arrastraba una bolsa que llenaba con imágenes y objetos del culto [227].

b) Las connotaciones que ahondan la literalidad, ya cruel, del lenguaje:

> Avanzaba con su gran bolsa y el hachón, con el que se defendía. Un muchacho le tocó *obscenamente* el cuerpo; otro le gritaba *porquerías,* pero ella avanzaba defendiéndose con el hachón y gritando «canallas» [227].

c) Los símiles irónicos que acentúan los efectos grotescos:

> Una mujer aindiada, con un gran palo, vigilaba y atizaba el fuego, como en un gigantesco asado.
>
> La soledad era lúgubre... Se oía un bombo como en un carnaval de locos [226].

d) La desmesura del lenguaje que crea un clima de delirio: «rugían, locamente, enloquecida, tumulto», etc.

e) La disonancia que, como un segundo plano de tono alucinante se encadena a lo largo del episodio y no deja de oírse dentro de la furia de los elementos desatados, configura el horror, la profanación y el sacrilegio, obra de los hombres. Por lo común, un mismo procedimiento, con variados enfoques, es el agente revelador: la antítesis violenta, de manera que este espectáculo gigantesco, del que hablábamos a un comienzo, muestra, por otro lado, una cara carnavalesca:

La soledad era *lúgubre* y en la noche los incendios echaban un resplandor *siniestro* sobre el cielo plomizo.

Se oía el bombo como en un carnaval de locos [225].

Ahora se levantaban grandes llamaradas de la curia; ardían los papeles, los registros. Un hombre de chambergo, morocho, reía histéricamente y tiraba piedras, cascotes, pedazos de pavimento [228].

Una alegre música de carnaval volvió a escucharse: los muchachos de la murga habían dado vuelta a la manzana:

La murga del chantacuatro
los viene a visitar...

A la luz de las llamaradas las contorsiones parecían más fantásticas. Los copones servían de platillos: disfrazados con casullas enarbolaron cálices y cruces, marcaban el compás con hachones dorados. Alguien tocaba un bombo. Luego cantaron:

A nuestro director
le gusta el disimulo.

Como puede observarse, se está alcanzando el clímax: lo sagrado y lo profano en extraño maridaje componen una escena goyesca. La alusión marca planos profundos como en un cuadro surrealista: una sola palabra basta para descomponer un efecto: «con casullas, enarbolaron cálices y cruces» es una proposición cuyo sentido se desfigura por los efectos semánticos del adjetivo «disfrazados» que la encabeza. Lo mismo puede decirse del canto que entona la murga, cuya intencionalidad es referencialmente soez. Otro tanto ocurre con la oración «los copones servían de platillos». Lo sacrílego está tácito y reside en la alusión: la imagen de juglaría que evoca en el lector la palabra «platillo».

f) La presencia de una naturaleza aparentemente estática, aparentemente ajena («la llovizna caía indiferente y frígida» [226]), pero sólo aparentemente porque en su interioridad subyace una amenaza indescriptible que sólo puede ser sentida a modo de premonición y que necesita intérpretes, en este caso el autor, que ni por accidente ni por capricho eslabona rítmicamente a lo largo del pandemónium un rosario de términos cargados de amenaza: «lúgubre, siniestro», etc.

g) El papel de la analogía por cuyo medio surge una imagen no descrita y simbólica que establece la conexión entre una realidad visible y su cara invisible:

El muchacho y Martín se inclinaron para levantar la virgen... Caminaron... La lluvia aumentaba ahora y el muchacho sentía que la corona estrellada se le estaba clavando en la cara [229].

No podemos dejar de pensar en otra corona que se clavaba en otra cara veinte siglos atrás y, en virtud de la analogía, la representación adquiere mayor profundidad y alcances más amplios y sobrecogedores. Y también, ¿por qué no?, en la corona que ha empezado a herir la cabeza de Martín: «Alejandra, Fernando, ciegos» [233].

Hemos señalado dos categorías de tiempo en la novela: 1. El que corresponde a la cronología de los hechos vividos por Martín. 2. El tiempo que va brotando como pólipo sobre la marcha del primero. Pero hay todavía otro tiempo más, el de las vivencias, el de la experiencia interior, que nada tiene que ver con el tiempo medido por aparatos, que no puede ser encerrado en ninguna cronología, que se desarrolla en la interioridad de los personajes, que es motorizado por su propia conciencia, por su mente, por sus estados anímicos, por la experiencia del momento y que necesita, a su vez, adecuados procedimientos para expresarse, procedimientos vinculados a la semántica, a la morfología y, fundamentalmente, a la sintaxis. Este tiempo subjetivo no sólo varía con cada personaje, sino que puede determinar también el caudal de tiempo adventicio que brotará de su seno, según ahora veremos:

Abuelo Pancho: tiene noventa y cinco años, está sordo y lleva vaya uno a saber cuánto tiempo encerrado entre las cuatro paredes de una habitación inmóvil, sin ver a nadie, casi sin interlocutores. Es decir, que desde el punto de vista de la memoria no hay ningún avance porque no hay nuevas experiencias que modifiquen lo ya sedimentado. Por eso, su tiempo psíquico es circular, de circuito reducido, que da vueltas sobre sí mismo, con o sin interlocutores. Y hay una serie de recursos técnicos que, una vez analizados, nos permiten respaldar lo antedicho:

a) Sábato, a través de Alejandra, hace afirmaciones claves:

> Nació en 1858... Tiene una memoria de elefante. Y además no hace otra cosa que hablar de aquello todo el día, en cuanto te pones a tiro. Es natural: es *su única realidad. Todo lo demás no existe* [70].

b) Dos o tres nexos invariables, como si fueran muletillas, vinculan aparentemente sus expresiones fragmentarias con otros fragmentos invisibles en un diálogo —que en realidad es soliloquio— interminable: «porque; ya lo creo; sí, señor; y; eso es»:

> *Ajá, el teniente Patrick, eso es.*
> *Eso es, Patrick. Eso es, hasta capitán Demetrio.*

c) La intervención del narrador que va reflejando los movimientos del viejo con frases repetidas que son otra forma de expresar un tiempo circular.

d) La constancia de verbos de reiteración —en las aclaraciones del autor— que expresan que ese tiempo circular es de circuito reducido:

> Miró al viejo: su mandíbula inferior asentía, colgando, temblequeando [78].
> El viejo asintió y quedó pensativo, moviendo siempre su cabeza [79].
> Volvió a murmurar algo que no se entendía [79].
> Asintió con la cabeza, su mandíbula cayó y murmuró algo [79].
> Tosió, pareció que iba a dormirse, pero de pronto *volvió* a hablar [80].
> Sí, señor, dijo el viejo tosiendo y carraspeando, como pensativo, con los ojos lacrimosos, *repitiendo* sí, señor varias veces, moviendo la cabeza como si asintiera a un interlocutor invisible [81].
> Volvió a reírse y a toser. Pasó torpemente un pañuelo por los ojos, que lagrimeaban, tosió, cabeceó y pareció dormirse. Pero de pronto dijo [85].
> Cabeceó y dijo [85].
> El viejo cabeceó mientras murmuraba: «Armistrón, eso es, Armistrón», y de pronto se durmió profundamente [86].

El Bebe: es un mongoloide. En él el tiempo se ha detenido antes de los cuatro años en un presente sujeto sólo a sus necesidades inmediatas, por tanto no tiene memoria. Y no hay que olvidar que la memoria es el gran reservorio del tiempo. Se expresa a través de las dos notas siempre repetidas de su clarinete (signo de lo que no cambia, del tiempo estático):

a) Observemos los adjetivos con que Sábato se refiere a él: «hiératico, cara absorta, ojos fijos y alucinados». «Se oyó un clarinete: una frase sin estructura musical, lánguida, desarticulada y obsesiva» [40].

b) El símil muestra lo elemental: «Se oyó el clarinete, como si un chico trazase garabatos sobre un papel» [42].

c) Los verbos y adverbios de reiteración: «Recordó que Alejandra le había dicho que era un loco tranquilo, que se limitaba a tocar el clarinete: en fin, a *repetir* una especie de garabato *sempiternamente*» [43].

Escolástica: en la novela sólo aparece su reflejo, proyectado en forma pormenorizada en la memoria de Alejandra. Su tiempo psíquico,

por los efectos del *shock* se ha obliterado y ha quedado fijo en un momento determinado, el momento en que vio la cabeza de su padre seccionada del cuerpo y arrojada por la ventana al interior de la habitación; ha quedado fijo también en un determinado ámbito de la memoria como si hubiese muerto en el instante en que vio la cabeza y *sólo sobreviviera* de ella ese fragmento de memoria vinculado al suceso atroz, para recordarlo, para permitir que no muera. Quedar presa de una idea fija es la característica de la obsesión omnipotente, exclusiva, única:

> Durante los ochenta años que estuvo encerrada nunca, por ejemplo, habló de su padre como si hubiese muerto. Hablaba en presente, quiero decir como si estuviera en 1852 y como si tuviera doce años y como si su padre estuviese en Chile y fuese a venir de un momento a otro... Su vida y hasta su lenguaje se habían detenido en 1852... Parece que en realidad tenía grandes regiones huecas o quizá encerradas con llave.

Pensemos que la reconstrucción de nuestro pasado no es lineal, que no se repite el desarrollo de los hechos tal cual sucedieron, sino que es zigzagueante porque ese desenvolvimiento retrospectivo de los sucesos del pasado se ve siempre alterado por las irrupciones imprevistas del inconsciente, es decir, de las cosas que no dominan nuestra capacidad evocativa. La memoria de Escolástica quedó anulada por las características extraordinarias de ese hecho imprevisto que pasa a ocupar toda su actividad mental.

Martín: al iniciarse los acontecimientos es «un bote a la deriva» y la sintaxis se ha utilizado cuidadosamente para demostrarlo: el *tempo* es lento; al eje troncal van brotándole ramas en *flash-back;* la acción se demora; las expresiones reiterativas se agazapan en la casi excluyente hipotaxis; la descripción pormenorizada. Morfología y semántica, como en el caso de la sintaxis, han sido exprofesamente adecuadas en función de la circunstancia: sustantivos, adjetivos, adverbios y *aun verbos descriptivos abundantes,* cuya significación va creando un clima enervante de abandono, de relax: «melancólicamente, blandamente, moribundo, murmullos, apagan, crepuscular, demorándose, callados, pensativos, solitarios».

Frente a esta pormenorización, a esta mirada que se detiene y se demora en cada minucia para dar testimonio de inercia y abandono, de tiempo que no pasa, cuando se inician los acontecimientos, está su polo opuesto, dentro del mismo personaje: la acción veloz, comprimida en fuertes elipsis, en oraciones breves no infrecuentemente nomi-

nales, en apretadas síntesis, en paréntesis de sombra en los que no podemos ver sino furtivamente lo que ha pasado entre los personajes porque ni ellos mismos han tenido tiempo de detenerse a contemplar sus propios actos ni tampoco el autor ha podido verlos fluir en su conciencia, tan velozmente corrían:

a) Encontramos la enumeración vertiginosa, levísima, por la falta casi total de verbos: «tocando su cara, acariciando su pelo, besando sus orejas, su cuello, sus pechos, su vientre» [169]. «Cavando, mordiendo, penetrando frenéticamente.»

b) Aparecen adjetivos semánticamente cargados de celeridad: «con febril y casi enloquecido fervor, ajeno ya al mundo exterior, alienado y demente, pensando y sintiendo en aquel único y poderoso misterio ahora tan cercano» [169].

Otro análisis similar podría hacerse en el momento en que el muchacho percibe en sueños el último llamado de Alejandra y marcha hacia el siniestro. Podría estudiarse el caso de los otros personajes, pero para ilustrar esta tercera forma de tiempo basta con lo dicho.

En síntesis: en este laberinto de tiempo donde el pasado pretende enseñorearse sobre el presente, hay otro tiempo, bastante ajeno a todo lo que sea medición y que, al escapar de sus parámetros, se asemeja de alguna manera a la eternidad.

ALBA OMIL

Casilla de correo 130
(4000) San Miguel de Tucumán
ARGENTINA

EN LA TUMBA DE LOS HEROES

Nada sé ya, fuera de que esta tierra cruel es mi tierra y que aquí tenía que combatir y que morir.

JUAN LAVALLE

1. *Sobre héroes y tumbas* (1961) es, como todas las novelas, una novela educativa, género que suele atribuirse a los alemanes y aún referirse como *Bildungsroman*, pero que puede también ejemplificarse con la *Odisea.* En estas obras se trata de contar la historia de un aprendiz de héroe que, guiado por unos maestros, es sometido a una serie de pruebas que logra superar, alcanzando unos grados de maestría y de poder. El héroe educando es, en el texto de Sábato, Martín. Como suele ocurrir desde la crisis de la novela moderna, o sea desde mediados del XIX, el paradigma educativo no se completa y el héroe sólo llega a salir de su adolescencia, abriendo ante sí el campo de la madurez, pero sin ocuparlo.

Tal vez sea conveniente evocar *La montaña mágica,* guardadas las debidas proporciones, pues en ambos relatos ocurren, esquemáticamente, las mismas etapas educativas:

— El héroe es sometido a la influencia de iniciadores contrapuestos (Naphta y Settembrini-Fernando y Bucich).
— La iniciación sexual está a cargo de una reedición del tipo tradicional de la Maga (Claudia-Alejandra) mujer fácilmente investida que transmite su saber erótico y sentimental al héroe.
— La educación del héroe queda trunca y el relato adquiere un sesgo fragmentario. El educando no llega a ocupar el lugar del padre, sitio del poder y tarea de provisión y de procreación.

El episodio dominante en Sábato es el de la catábasis. Es sabido que todo relato heroico se construye sobre el modelo de las iniciaciones y que la prueba de las pruebas, en el trámite iniciático, es la prueba de muerte, descenso al mundo de los muertos o viaje al Más Allá (catábasis).

> El viaje al Más Allá es la empresa definitiva del héroe mítico; es la aventura por excelencia, la que aguarda al elegido, la que sólo él puede cumplir.
>
> (Carlos García Gual: *Mitos, viajes, héroes,* 1981.)

Sobre héroes y tumbas puede leerse como una gran catábasis, un viaje al mundo inferior de los muertos (mundo, por lo tanto, fundamental y sagrado), que está señalado en el propio título, donde se alude a la tumba de los héroes, espacio sepulcral donde yacen los héroes muertos de la antigüedad argentina y los héroes de la muerte, del Tánatos, de la necrofilia, de la corrupción y la disolución. Es un mundo sombrío dominado por la ceguera, un mundo maternal y, más extensamente, uterino y femenino, mundo de la indiferenciación en que las formas extremas del escenario mundanal, el cuenco materno y la sepultura, se sintetizan.

Con este mundo se relaciona el maestro sombrío, Fernando Vidal Olmos, que nos informa de él al retornar de su propio viaje iniciático. A este mundo se contrapone el maestro luminoso, el camionero Bucich, que connota el mundo simétrico y optativo al anterior: el mundo de la vida, la superficie de la tierra, la luz, la lucidez y la visión, lo fálico, lo diferenciado e individual. El mundo de Vidal Olmos es el orbe del pasado, lo contemplativo y lo aristocrático. El cosmos que propone Bucich es el futuro, la actividad y lo laboral. Guerreros y patriarcas frente a burgueses y proletarios. El Norte y el Sur. Las direcciones opuestas en el mapa del espacio y del tiempo argentinos: el viaje de los soldados de Lavalle hacia el confín nórdico de la Argentina, llevando el cadáver putrefacto y maloliente del caudillo, en pleno siglo XIX; el viaje de los camioneros hacia el Sur, el confín patagónico del país, en el centro del siglo XX. Caballos y automotores. La guerra y el trabajo.

La Patagonia de Bucich es inédita, futurable. Evoca la bandera inmaculada de Belgrano (sic Sábato), con su banda blanca. Es un espacio austral connotado por lo frío, lo limpio, la nieve, la soledad, lo cristalino. Cualidades —otra vez— opuestas y complementarias del espacio usado y sucio de los soldados decimonónicos, los guerreros que arrastran a su jefe corrupto por las desérticas quebradas norteñas. Ambos paisajes son desiertos, pero mientras la Humahuaca de Lavalle es el desierto ardiente que resta de una historia terminada y difunta, el helado desierto patagónico de Bucich se propone como escenario de una praxis futura, una Argentina inexistente y por hacer.

Hacia el final del relato, Bucich y Martín orinan juntos y, empuñando su falo, el maestro solar dice: «¡Qué grande es nuestro país, pibe!» Maestro en el uso del falo (o sea, del poder) Bucich propone la empresa característica del padre: el agrandamiento del mundo, la historia. En otro nivel, la oposición materno-paterno, maestro lunar (Vidal)-maestro solar (Bucich) alude a un dualismo recurrente en Sábato: alma-

cuerpo, siendo la primera masculina y el segundo femenino, aunque *la* gramática desdiga (y complemente, a niveles latentes) lo que aparece manifiesto en el concepto.

Las pruebas que debe enfrentar el héroe son cuatro:

1. De muerte: el héroe debe demostrar que es capaz de asumir su mortalidad y salir indemne del contacto con el mundo infernal de los muertos (antepasados, ancestros, figuras ejemplares, pero también cadáveres, carroña, podredumbre excrementicia de cuyos procesos se alimenta el cuerpo, lo femenino).

2. De miedo: el héroe debe demostrar que es capaz de resistir a las amenazas de castración que personifica la mujer. Debe asumir y superar sus fobias sexuales, las que emanan del cuerpo femenino, escenario del incesto, del acoplamiento con la hembra que es la madre.

3. De saber: los maestros instruyen al héroe acerca de unos plexos de valores contrapuestos. Vidal es la valorativa del pasado muerto, señoril y militar de la Argentina patricia. Bucich es la opción contraria, la que Martín termina por asumir.

4. De iniciación sexual: Alejandra, la Maga, inicia al héroe educando en la vida sexual, a la vez que le abre la puerta del mundo de los héroes muertos. La pequeña muerte del coito y la gran muerte del pasado coexisten en ella. El amante educando es hijo de la Maga, pero, al ser investido fálicamente por ella, está en condiciones de ser padre. Ante todo, de sí mismo, para luego poderlo ser de sus hijos.

Como corresponde a su condición discipular, Martín calla ante los maestros e iniciadores. Escucha a Alejandra, a Bruno, a Bucich, a Tito, lee a Vidal y su informe sobre la propia catábasis. Los discursos de los maestros lo habitan y se apoderan del relato.

2. La tumba de los héroes es la casa de los Vidal Olmos. Se trata de una familia patricia, de la burguesía fundacional argentina, autora de las guerras decimonónicas, criolla, con algo de mestizo y, a la vez, confortablemente ligada a los comerciantes y técnicos ingleses. Es la cifra de una Argentina anterior al gran despegue económico finisecular y a la llegada de la plebecía inmigratoria de la Europa pobre, cuyo «representante», en este tinglado simbólico, sería Humberto J. d'Arcangelo. He aquí un patriciado con rasgos marcadamente señoriles que ha sido ya objeto de evocaciones elegíacas e idealizadoras por ilustres escritores latinoamericanos, como el argentino Borges y el brasileño Gilberto Freyre. Bruno, un observador que los conoce bien, apunta a esta evocación descriptiva:

> ...daban la impresión de constituir el final de una antigua familia en medio del furioso caos de una ciudad cosmopolita y mercantilizada, dura e implacable. Y mantenían, desde luego sin advertirlo, las viejas virtudes criollas que las otras familias habían arrojado como un lastre para no hundirse: eran hospitalarios, generosos, sencillamente patriarcales, modestamente aristocráticos... el proceso de mercantilización y de materialismo que el país empezó a sufrir desde fines de siglo (no los había afectado)...

Bruno concluye como podría haberlo hecho Borges:

> (Los Vidal Olmos eran)... un conmovedor y melancólico símbolo de algo que se iba del país para no volver nunca más.

También está clara la sustitución filosófica: al darwinismo social y el evolucionismo organicista de sesgo spenceriano que dominó el pensamiento oficial finisecular sucede un reflujo espiritualista de sesgo neorromántico, dominante en las inquietudes de los personajes sabatianos. Así como Borges sustituye al Spencer de su padre por su propio Schopenhauer, Sábato sustituye a Darwin por Kierkegaard y Unamuno.

Lo patricio en la criolledad en los Vidal redunda en preocupaciones genealógicas. La pérdida de poder social se sobrecompensa con una carga simbólica, esta vez de prestigio en el abolengo, que relatan minuciosamente los viejos de la familia y que tiene su réplica, en clave paródica, en las alarmas de sangre de Quique, retrato del *tilingo* porteño desasosegado por entronques nobiliarios a menudo inexistentes.

Sábato elige para situar la casa de los Vidal el barrio de Barracas, donde ocurre también la primera novela del romanticismo argentino, *Amalia,* de José Mármol. Es el barrio de las quintas patricias que siguen al Alto de San Telmo, lugar preferido por los tenderos y burócratas del período colonial. Barracas señala el sur, y lo austral es, a la vez, el emblema del patriciado campesino (Borges le dedica un cuento así llamado y donde simboliza lo mismo) y la dirección que tomará Martín al final de la novela, desembarazándose del pasado muerto y apostando a las vocaciones del futuro. El sur se opone al norte de la ciudad, donde la burguesía rastacuera del fin de siglo hará su rumboso habitáculo, cifra de toda esa Argentina positivizada que los personajes de Sábato rechazan. El sur es la vía de acceso del gauchaje a la ciudad, sitio de mataderos como el de la Convalescencia, que Esteban Echeverría maneja para escribir el primer cuento realista argentino. Este haz de connotaciones no es casual y

enfatiza el intento sabatiano de revalorizar la Argentina «anterior al Ochenta».

Sobre este decorado neorromántico se dibuja Alejandra, personificación de la familia que conserva la ruinosa tumba de los héroes. De aspecto entre indígena y español, Alejandra seduce al héroe educando con el prestigio de las viñetas de la historia nacional, acaso aprendidas en la niñez de Martín, como en la de tantos argentinos, por medio de las acuarelas que Fortuny hizo para los libros del profesor Grosso. Ella es el cuerpo vivo del pasado y ejercita una suerte de Eros pedagógico, como corresponde a su rol de Maga. Su frigidez histérica, que estalla en furiosos ataques de ninfomanía con el atlético y casto Molina, es el estilo seductor de su clase: distante y desdeñoso, fogoso y abandonista. No es difícil que Martín, chico de barrio para el cual la historia argentina y el pasado romántico tienen un aura legendaria, se enamore de Alejandra. Pero el impulso dominante en ella es tanático, tiende a la disolución y la muerte. Ella rompe la relación y diluye el escenario incendiando la quinta de los Vidal, hecho que despoja al héroe de su primera iniciación y lo empuja al futuro.

Los Vidal simbolizan una clase que sobrevive a su propia muerte, que ocupa un espacio fuera del tiempo histórico, donde ya no le cabe ninguna intervención. Martín está hechizado por ella, pero este hechizo es —otra vez romántico— el de la necrofilia.

Pareciera que el tiempo histórico, progresivo aún por las sendas del deterioro, afectase a las cosas y no a la gente. El bisabuelo Olmos, que convive en el ruinoso caserón de los Vidal, cree aún ser contemporáneo de los unitarios y los federales. Mientras Alejandra cuenta a Martín la historia de la familia, aparece en el texto la voz del antepasado Bonifacio Acevedo, fugitivo, junto con las tropas de Juan Lavalle, cien años antes. El pasado es copresente y contemporáneo del tiempo actual. No es pasado, no *ha pasado.*

> El alma de guerreros, de conquistadores, de locos, de cabildantes y de sacerdotes parecía llenar invisiblemente la habitación y murmurar quedamente entre ellos: historias de conquista, de batallas, de lanceamientos y degüellos.

La falta de proyecto (de proyección hacia el futuro) hace que los Vidal carezcan de conciencia histórica. Porque no tienen futuro, no tienen presente y no pueden distinguir lo pasado de lo actual. La crítica histórica nace, precisamente, cuando se comprende el pasado como un tiempo distinto al presente, que es proyecto de futuro (Mar-

tín alcanza este grado de historicidad al final de la novela, cuando asume «la opción Bucich»).

> Si dejamos que el pasado muera o si, a su muerte, no forjamos un pasado nuevo, habremos firmado la sentencia de muerte de la historia, que deberá ceder el paso a las ciencias sociales en cuanto medio de interpretación del destino humano.
>
> (J. H. Plumb: *The death of the past,* 1969.)

Para los Vidal el pasado no es una síntesis viva en el presente, una emergencia desde la cual imaginar el futuro, si no una suerte de presente continuo fantasmático, supervivencia fantasmal de unos héroes muertos.

La restauración militante de estos valores románticos, contrarios a los de la Argentina progresista, sarmientina, democrática, del fin de siglo, se personifica en Fernando Vidal Olmos. Propone un modelo de superhombre nietzscheano, despreciador del fariseísmo y la mediocracia, sujeto que está más allá de las limitaciones del código moral y opuesto a la ética de servicio del altruismo, pues ser útil, servir, es cosa de siervos. Moral señoril que eclosiona en la Argentina de los años treinta, con la aparición de los movimientos de corte fascista que, eventualmente, tienen contactos con los modelos ideológicos aristocratizantes y nihilistas, no lejanos, por este lado, de las posiciones anárquicas. Esta síntesis de superhumanismo anarquizante es Vidal Olmos.

Una franja de los textos sabatianos está ocupada por este pesimismo histórico que proviene de la desvalorización de la historia como proceso necesario para la constitución de la autoconciencia humana. Los Vidal sobrevaloran el pasado como tal, o sea fijo, congelado, estanco, convertido en leyenda. Fernando considera que el mundo y la historia son radicalmente malos, en tanto dominados por lo demoníaco, escenografía para poner en marcha la tragedia del pecado. Bruno reflexiona que «el mundo no tiene remedio y los seres humanos son definitiva y radicalmente inmerecedores de nada». Textos del mismo Sábato se alinean en este campo, o sea en la desvalorización de la exterioridad histórica frente a la exaltación de la interioridad incomparable, abismal, del individuo (in-dividuo, lo indivisible):

> Uno se embarca hacia tierras lejanas, o busca el conocimiento de hombres, o indaga la naturaleza, o busca a Dios; después se advierte que el fantasma que se perseguía era Uno-mismo.
>
> (*Advertencia* a *El Uno y el Universo,* 1945.)

En algún otro pasaje, la confianza en la historia es restringida a las grandes figuras:

> Sin duda, la historia es hecha por los hombres, sobre todo por los grandes, por los genios y héroes; pero la hacen en un terreno elaborado, en medio de una atmósfera determinada por la propia historia.
>
> («Galileo», en *Idem.)*

La desvalorización del proceso histórico, y aun el pesimismo radical en la materia, impone ver la eventualidad de la historia como una degradación. Es, en general, la ideología que los Vidal, por medio de la Maga y el Maestro, proponen a Martín y que éste termina por rechazar. El aprendiz sueña con unos códigos históricos caducos (un mendigo le entrega una carta que no puede descifrar, pues sus signos están deteriorados por el tiempo, el uso, la humedad, etc.: es el discurso de los Vidal, discurso de ciegos que nada dice), pero optará por otros códigos.

Para salvarse de la degradación, los Vidal se aferran a la fábula («Aquellos al menos eran hombres de verdad y se jugaban la vida por lo que creían», dice Alejandra) y al fetiche, como esa abuela truculenta que guarda, en calidad de reliquia, el cráneo del antepasado degollado por la Mazorca.

El mundo de los Vidal, rondado por la corrupción, es el mundo cadavérico de una historia muerta que se descompone como una huesa. Su caserón es la tumba de unos héroes devenidos carroña. La historia es, para ellos, como ese enorme sol en extinción que encuentra Fernando en los subterráneos de Buenos Aires, «comarca de melancolía»:

> ... uno de esos astros ya cercanos a la muerte y que, con los últimos restos de su energía, bañan los frígidos y abandonados planetas de su universo con una luminosidad semejante a la que, en la oscuridad de una gran habitación silenciosa, produce una chimenea cuyos leños se han consumido y apenas perduran las brasas finales, rodeadas y casi apagadas por las cenizas.

En clave populista, Humberto J. d'Arcangelo, el otro maestro del mundo de los muertos, postula la misma parábola: la historia argentina cuenta el proceso de una degradación. El también es un sobreviviente y canta todo el tiempo el tango *Alma en pena* (es un alma en pena que ha perdido el cuerpo de la historia). Sólo que sus fábulas retrospectivas no son los guerreros del siglo XIX, sino los futbolistas de la Edad Dorada, cuando el fútbol era lúdico y no comercial, y los cantores de tango de la era gardeliana. Inmóvil ante la mesa

de café, es un baldado de la historia, igual que el bisabuelo Olmos, evocador de héroes sin actualidad. Es la otra Argentina muerta: la de la inmigración y sus fantasías populistas de los años yrigoyeneanos.

Por momentos, Sábato deviene un heterónimo de Fernando Vidal y cuestiona la historia como un error, la caída original que llevó al hombre del humanismo a profanizar el mundo y a separar los elementos de la unidad primitiva. El arte, recuperando junguianamente el meollo religioso, la vocación de restaurar la unidad, que alienta dentro de todo ser humano, promete redimirnos de la historia.

> En nuestro tiempo sólo los grandes e insobornables artistas son los herederos del mito y de la magia, son los que guardan en el cobre de su noche y de su imaginación aquella reserva básica del ser humano, a través de estos siglos de bárbara enajenación que soportamos.
>
> (*Arte y pueblo,* 1973.)

Otro escollo insalvable para realizar la historicidad humana es el dualismo alma-cuerpo. La historia es, aquí, un intento dinámico por sintetizar el orden de lo empírico y el orden de lo simbólico, por medio de una dialéctica entre ambos. Cuando se otorga a lo empírico una sustancialidad absolutamente heterogénea respecto a lo simbólico (de nuevo: el cuerpo y el alma), la historia deviene impracticable.

Hay un trasfondo judeocristiano en este dualismo, que remite a toda eventualidad histórica como historia de la caída y la expulsión. El mundo es impuro y el cuerpo es mundano. El alma es pura en tanto obedece al «austero dictador» del espíritu y no en tanto se doblega a los torpes impulsos corporales.

Así, Martín «había dividido el amor en carne sucia y en purísimo sentimiento; en purísimo sentimiento y en repugnante sórdido sexo que debía rechazar». Estos vaivenes condicionan la relación sexual con Alejandra, que se siente sucia y basura cuando se acuesta con él, y necesita bañarse en seguida, como en un rito lustral. A menudo el contacto sexual es evitado de modo histérico, después de una actuación seductora. Esta conducta de Alejandra encaja perfectamente con la imagen inmunda y rechazante que Martín tiene de su madre, modelo de femineidad, y se refuerza por el carácter maternal e iniciático de la Maga: se repite el mito de Parsifal y Kundry, pues esta enseña al inocente en qué consiste el pecado intentando hacerlo pecar.

3. Hay otro vínculo insoslayable entre sexo e historia. La desvalorización de esta lleva y/o proviene de una desvalorización paralela

de la mujer. También hay un recóndito elemento de judeocristianismo en esta homología. De algún modo, la mujer es la inductora del pecado que precipita al hombre a un mundo de escasez y muerte y que da origen (mítico, vale repetir) a la historia. La historia es pecaminosa y es femenina, y el escenario en que ocurre, la tierra, es una hipóstasis de la madre y, otra vez, femenina.

La atracción del hombre por la mujer es la atracción por la fecundación, por la historia y por la muerte, atracción —por lo tanto— hacia lo corruptible, lo descompuesto, lo podrido, el plancton en continua germinación que hace a la vida mundanal. La mujer es madre, y por lo mismo cloaca y abismo tenebroso. Lo sabe el aprendiz de héroe ya a partir de su propia madre:

> Gases venenosos y fétidos habían sido inyectados en su alma, a miles de libras de presión. Su alma, hinchándose cada año más peligrosamente, no cabía ya en su cuerpo y amenazaba en cualquier momento lanzar la inmundicia a chorros por las grietas... Como si toda la basura de su madre la hubiese ido acumulando en su alma, a presión... Y palabra como feto, baño, cremas, vientre, aborto flotaban en su mente, como residuos pegajosos y nauseabundos sobre aguas estancadas y podridas.

Otros elementos temibles rondan la figura de lo femenino: la disputa por el poder y el tabú del incesto. Si el modelo de la mujer es la madre, en toda atracción sexual hay oblicuos grados de incesto que movilizan «las amenazas que pesan sobre los que intentan violar el gran secreto» (el incesto es la inviolabilidad central de la cultura, la piedra miliar sobre la que se edifican los códigos de la ley). A su vez, la mujer que necesita del elemento fecundante disputa al hombre su potencia, o sea que lo amenaza con desapoderarlo, con castrarlo. La vagina es una caverna donde hay una princesa codiciable y un dragón amenazante, la posesión y la castración, Kundry y Klingsor (dios ocioso, previamente emasculado: Fernando Vidal Olmos, castrado de su potencialidad histórica por la caducidad histórica de su clase).

La ambivalencia extrema (la unión sexual es fusión y, a la vez, escisión suprema, castración, la princesa devora el falo por mandato del dragón) señala el carácter sagrado, o sea tabú, de lo femenino, cubierto por las cautelas inviolables del secreto. Fernando lo ha vivido antes que Martín y su *Informe* es el discurso del maestro lunar, tenebroso, mortífero.

Cuando Fernando desciende a los infiernos de la ceguera encuentra en su centro a la gran madre y hembra, vampiro femenino o vam-

piresa, que sorbe por las noches las potencias del varón. Es ciega y habita la oscuridad. Su lucidez no es intelectual, como la masculina, sino entrañable. Un ojo fosforescente hay en su vientre. *Tota mulier in utero.* Un ojo que le dice: «Ahora, entra, este es tu comienzo y tu fin.» Esto es: útero y tumba, conforme al mito de la tierra madre, a cuyo vientre volvemos tras la muerte y a cuyo vientre debemos la vida. Hay vísceras de fuego en ella, bajo el paisaje lunar de la muerte, un magma volcánico en que todo es fusión e indiferenciación. Perdido en este mundo que le cuenta Fernando, Martín carece de elementos paternos para enfrentarlo dialécticamente. Nada sabemos (sabe) de su padre. Lo busca a través de la madre-maga, lo eterno femenino que nos eleva (cf. el dicho goetheano), o sea que nos levanta hacia la altura del símbolo, la luz, la inteligencia, los atributos paternos. Cuando salga de su catábasis, Martín alcanzará la superficie solar de la tierra, donde el maestro-padre Bucich lo conducirá hacia el futuro. En tanto, Fernando quedará calcinado entre las cenizas de su tumba heroica (de nuevo Klingsor, sucumbiendo en un jardín de ceniza).

Los ciegos son el vínculo entre el varón y el mundo femenino. Son su vehículo y su emblema. Su organización en iglesia y su servidumbre.

Antes que el maestro tenebroso, Martín intuye la virtualidad de la ceguera:

> Ciegos. La noche, la infancia, las tinieblas, el terror y la sangre... los sueños, abismos insondables, soledad, tocamos pero estamos a distancias inconmensurables, tocamos pero estamos solos.

Aquí, aparte de lo dicho, reaparece otro elemento opuesto a la historicidad: la radical e insuperable soledad del hombre, la infranqueable incomunicación (no comunidad, insolidaridad profunda) de los hombres. De nuevo Martín:

> Era un chico bajo una cúpula inmensa, en medio de la cúpula, en medio de un silencio aterrador, solo en aquel universo gigantesco.

Y ahora Fernando, iniciado en la tiniebla, que encuentra a los ciegos «esa condición que los emparente con los animales de sangre fría y de piel resbaladiza que habitan en cuevas, cavernas, sótanos, viejos pasadizos, caños de desagües, alcantarillas, pozos ciegos, grietas profundas, minas abandonadas con silenciosas filtraciones de agua». Cuencos oscuros con inmundicias, desperdicios y líquidos: maternidad, femineidad.

De los ciegos, según Fernando, sabemos que son una secta religiosa que lo persigue (traduzco: lo persiguen lo femenino y lo sagrado). La ceguera es un modo metonímico de aludir a cierta deidad sin pronunciar su nombre, pues es sabido que el nombre de la divinidad es impronunciable, bajo severas penas.

También sabemos que la religiosidad propuesta por los ciegos es demoníaca, señorea en el cuerpo y en la tierra, así como Dios, en el cielo (Dios Padre en lo alto y diosa madre tierra en lo bajo serían los extremos de esta simetría). Los ciegos, como la mujer en el esquema ideológico patriarcalista, son menos que el modelo. O sea, si el modelo es el varón, la mujer es menos que el varón (es varón menos pene, la define su cicatriz castratoria). La ceguera es una mutilación y juega como sucedáneo de la castración: es la pérdida de una potencia, la potencia de reconocer al otro, de ver el mundo, punto de partida para inteligirlo. Simétricamente, como inteligir es tarea masculina, la ceguera es la privación femenina de la inteligencia.

Los ciegos (lo femenino) no son sólo una alegoría, son el efectivo poder del poder, que organiza y es organizado por la historia:

> ... poder de vida y muerte, que se ejerce mediante la peste o la revolución, la enfermedad o la tortura, el engaño o la falsa compasión, la mistificación o el anónimo, las maestritas o los inquisidores.

La ceguera es, pues, el demonio, la hembra y la historia. Corruptible y mortal, como el gran cadáver de la historia argentina correspondiente a la edad heroica, que se descompone en el ruinoso caserón de los Vidal.

Fernando, de modo ambiguo, se siente perseguido y atraído por los ciegos, es decir, por la trinidad antes mencionada. Quiere ser iniciado en la secta y su fantasía se despliega en el sueño durante el cual un pájaro lo ciega y se hunde en la ciénaga en el momento en que ella deviene una gran gruta. La madre tierra lo incorpora, apoderándose de su potencia, así como en el acto sexual la hembra asume el falo de su partenaire y en la histeria (Alejandra) toda la mujer se faliciza, se convierte en un gran falo y sobrecompensa su sentimiento de castración.

Fernando, en su iniciación en la ceguera, cumple con un destino infantil que es, finalmente, el aprendizaje del poder, que es el poder de cegar. De niño él cegaba pájaros y gatos, se entrenaba en castrar, en feminizar, en degradar. Y a la vez teñía sus maniobras con un matiz sacralizante: quería ser Tiresias, el ciego que, entregando sus

ojos, adquiría el don profético, o sea el señorío del futuro. Fernando anhelaba ser «un místico de la basura y del infierno» y Bruno lo define como un santo infernal.

Sostiene la ideología de Fernando un sexismo radical, un entendimiento de la división de los sexos como una dicotomía arquetípica, que no puede ser tocada por la historia. La desvalorización de lo histórico, la exaltación del superhombre, la inteligencia de las diferencias sociales entre hombre y mujer como diferencias ineluctablemente naturales contactan a Fernando con ciertas categorías del pensamiento fascista, propias de la mentalidad de su clase y de su época.

Un nacionalismo inspirado en los valores del patriciado hispánico, como opción a la valorativa activista, progresista, modernista y anglosajona del ochenta es muy característico de cierto pensamiento reaccionario argentino de los años treinta. Fernando, como los fascistas, ve amenazado el mundo por la sombra de la corrupción (lo femenino-histórico), desdeña el progreso científico, define al hombre como radicalmente malo y necesitado de una autoridad exterior de índole religiosa que lo compulse a hacer el bien. La beneficencia, el altruismo y demás valores solidaristas le parecen despreciables como femeninos, o sea como representantes de una ética del débil y el siervo. Pero su fascinación y rechazo por la mujer también pueden ser leídos como su ambivalencia hacia su clase (su madre) y la historia que lo engendró. Se separa de su cuerpo por considerarlo dominio del mundo, del demonio, la carne, y en definitiva de la mujer. Se refugia en su calidad de ser con alma e intelecto, o sea varón.

> Los únicos razonamientos que para la mujer tienen importancia son los que, de alguna manera, se vinculan con la posición horizontal. A la inversa de lo que pasa con el hombre. Motivo por el cual es difícil poner a un hombre y a una mujer en la misma posición geométrica en virtud de un razonamiento auténtico: hay que recurrir a paralogismos o al manoseo.

En algunos textos de *Heterodoxia* (1953), Sábato se anticipa a Fernando bajo la inspiración de Otto Weininger (lo que motivó una vivaz e interesante polémica con Victoria Ocampo). Lo masculino y lo femenino son figuras platónicas que rigen la nativa bisexualidad de hombres y mujeres (pero si todos somos bisexuales, nadie lo es, ¿dónde están entonces los elementos para distinguir lo masculino y lo femenino?).

Lo que define a la mujer es su carácter de madre (¿y las mujeres sin hijos?, ¿y las mujeres estériles?, ¿y las lesbianas?). La mujer no

comprende las leyes científicas, ni la abstracción, por lo cual no puede filosofar (¿y Simone Weil, María Zambrano, Antonieta Machiochi, Rosana Rosanda, Agnes Heller, Simone de Beauvoir?). La mujer es la madre-ciénaga, «barro original en casi todas las mitologías primitivas» (pero, ¿qué conservamos de la cultura matriarcalista para comparar?). Pantanosa, informe y sucia, no obstante, siempre está la mujer detrás del gran hombre (o sea no existe la gran mujer, aunque de Débora hasta Margaret Thatcher hay lugar a la perplejidad).

> El hombre suele partir de premisas lógicas y realistas para remontarse a verdaderas locuras, a la fantasía y a los molinos de viento... La mujer es ilógica e irrealista, insensata; pero se adhiere con sus pequeñas insensateces con furia realista y conservadora. El hombre va de la realidad a lo descabellado, centrífugamente. La mujer, de lo descabellado a la realidad, centrípetamente... Lo romántico es lo femenino, lo irracional, lo ondulado y misterioso. Lo clásico es, en cambio, lo masculino, lo racional, lo rectilíneo, lo explicable.

Desde luego, la base sexual de este razonamiento es que el coito es la reunión del macho y la hembra para que esta sea preñada por aquél (el sexo según el judeocristianismo). El hombre es lo activo y la mujer lo pasivo. Aquél expulsa el semen y ésta lo recibe. El acto sexual acaba para el hombre (en Argentina «acabar» es sinónimo de eyacular) cuando empieza para la mujer. El hombre escinde (pensar es escindir) y la mujer reúne (reunir es sentir). Apolo y Dionisos (que no era mujer, a pesar de Weininger). El varón entra en la hembra como el conquistador en una tierra enemiga. Posee, domina.

Este panorama sexual es, como se ve, excluyente de la mayor parte de las formas de la sexualidad. Obedece a un código sexual patriarcalista y lo postula, en seguida, como natural. Este es el mundo que atraviesa Martín para salir a la luz del trabajo y del futuro. El final de *Sobre héroes y tumbas* cae del lado del Sábato histórico, que deposita cierta confianza en el poder de la praxis para redimir o aunque más no sea, modificar, el lastre de la enajenación histórica. En cambio, el final de *Abaddón, el exterminador* (1974) caerá del lado del Sábato apocalíptico: la bestia se cierne sobre la ciudad del pecado y los hombres, cegados por la historia-madre, no la ven. La ve el loco, el iluminado, el inocente, pero ya es tarde.

BLAS MATAMORO

San Vicente Ferrer, 34, 4.º izquierda
MADRID-10

EL UNIVERSO DE «ABADDON, EL EXTERMINADOR»

A Carlos Morales

1. LAS HERIDAS LUMINOSAS

Semejante al señor Bloom, pero en otro nivel, el señor Sábato inicia su desventurada, reveladora y catártica odisea, a lo largo de una sola jornada, justamente la tarde aquella en que *no se siente bien:* día de hervidero metafísico, de lucidez satánica, de locura resplandeciente, de lacerante necesidad de amor; día en que, como el cazador que se prepara para una larga persecución incierta, sin más referencias que las huellas de un monstruo desconocido que ha provocado estragos sobre la población del mundo, aprieta los dientes y decide ir hasta el final o perecer.

Todo indica una última aventura.

Lo veo una vez más, de pie, frente a un desierto de sombras pero sin límites, y me parece que su guardapolvo blanco es el mismo que usaba cuando hace unos años, ya muchos, cruzaba la plaza de Rojas para dirigirse a la escuela. Se mueve, comienza a caminar.

¿No había realizado ya este viaje en *Sobre héroes y tumbas?*

Malherido, insatisfecho, después de contemplar con una sonrisa a Martín que se aleja con Bucich en su camión, ha regresado. Aquí está ahora. Durante años, aun sin saberlo, ha acumulado provisiones. Al momento de lanzarse no son muchas: la decisión casi suicida de arrojarse a la ficción como un personaje más (lo que lo hace temible a la par que vulnerable), la perspectiva *total* del oscuro campo de cacería (mejor dicho la voluntad de recorrerlo palmo a palmo), y la carga de explosivos acumulada a presión, destinada a dinamitar, en un mundo que cruje, las bases traidoras de los absolutos.

Una novela como *Abaddón, el exterminador,* por encima de los apellidos apocalípticos que le han sido asignados, y los que podamos hallar a lo largo de este breve estudio, constituye en primer término, desde la perspectiva de un escritor en relación con su obra, un acto de sadomasoquismo, de regeneración y santidad: un intento quizás único en la literatura por observarse como escritor y buscar una jus-

tificación, no ya de su obra (en una indagación ética cuya dosis de orgullo se neutraliza con la humildad más pura) sino una justificación del mundo mismo donde el escritor implantará su obra como testimonio y voz de aliento.

A primera vista el término *revisión* pareciera el más indicado, pero como supondría una conceptualización, mejor dejarlo fuera. Sábato ha debido respirar cada una de sus diversas encarnaciones, y de una manera que merece destacarse por el esfuerzo que supone. Si todos los personajes son una partícula del alma del autor, el personaje Sábato, de *Abaddón*, en contacto con sus porciones, que juntas forman un todo, opone *su* todo lanzándose contra la fuerza que supone la concentración en cada una de aquellas porciones. Rectifico: no es un «personaje más»: es una totalidad enfrentada a otra totalidad. Y si él formaba parte de la primera, ahora se ha separado: mira a la otra, y la otra lo mira a él. La tensión es devastadora. *Abaddón* actúa como si los átomos de una molécula se volvieran contra ésta que, a su vez, hace lo posible por acondicionarlos y, a un tiempo, darles la libertad.

Sábato no se conforma con bucear hasta las profundidades de sus criaturas. El mundo de la ficción, salido del corazón y de la mente de un escritor, su galería de fantasmas y obsesiones, la visión del mundo y el dolor de la clarividencia, no le bastan. Quiere dar un paso más. Quizás aún piensa que ha vivido de tanteos (no sólo metafísicos sino literarios). Está demasiado solo y aspira a convertirse en una suerte de Pigmalión. Su alma ha seguido *aguantando* «en esa turbia y superficial existencia que los torpes llaman *realidad*». Está, en consecuencia, más solo que sus personajes; ha permitido que la verdad de ellos supere la suya propia. Pero como ellos también forman parte de su verdad, el asunto va más allá de la tesis pirandeliana.

Su sentido de absoluto sigue refugiado en alguna parte de su ser. Entonces decide realizar un acto supremo, totalizador (¿el último?): escribe *Abaddón, el exterminador*. Todo aquello que antes lanzó de adentro hacia afuera creando un mundo de personajes e infortunios, con modestas cuotas de piedad y esperanza, regresarán ahora atraídos por una aspiración mortal y definitiva del escritor. Quiere rendir cuentas y, al mismo tiempo, que se las rindan a él. Entonces repite algunas cosas que ya sabíamos, con la diferencia de que en esta hora está presente; es actor. Ya no ejecuta únicamente: se convierte en instrumento. Como en el teatro, y por estar Sábato vivo dentro de la novela, se consume a medida que se hace. Sabe que este juego es peligroso porque la *acción* (el drama), al involucrarlo, lo convierte en un elemento trágico, es decir, fatal. No hay epifanías que valgan; nada lo detiene. El destino se presenta entonces como miserable, pero

en esta miseria estriba asimismo su grandeza, puesto que aquella idea y aquella sangre poseen ahora, además, un cuerpo concreto (en la vida y en la ficción) por donde circular.

Si Martín, sentado en el parque Lezama (¡cuánta sangre ha corrido desde aquella época! ¡Cuántos cadáveres al borde del camino!) había recibido la visita de Alejandra, ahora será el propio Sábato, sentado en el mismo banco, frente a la estatua de Ceres, quien al comenzar a meditar sobre su vida entera, oirá una voz de mujer llamándolo con timidez; una joven que, al fin y al cabo, es consecuencia dramática de Castel, de Alejandra, de Fernando; algo así como una tercera generación en desventura que Sábato desea tener cerca para salvar. La primera generación pertenece al propio Sábato, la segunda transita por su obra. Aquí está la tercera, esta muchacha que no conocíamos, resultado también de los héroes y las tumbas, como otros personajes jóvenes de los que ya hablaré. También vuelven los «viejos» al cabo de los años; se le *presentan.* Alejandra de noche, envuelta en llamas, a recordarle que su misión es escribir aun en contra de todas las potencias que se oponen cada vez que quiere hacerlo. Martín también, y Castel. Y hasta D'Arcángelo (¡Ah, Tito, quizás eras uno de los que más extrañaba!)

Nunca las fuerzas dialécticas de un creador han sido expuestas en términos tan rotundos. Sábato encontró algo más que una forma de llevar a cabo esta lucha constante; encontró un método. Como decir que halló, en un rapto casi de locura, la llavecita del infierno.

En una de las tantas cartas que intercambiamos durante estos años, cuando yo aún ignoraba el contenido de *Abaddón,* Sábato me confesaba hacia finales de 1972:

> Yo aquí inmovilizado una vez más con la gota, y apenas si me puedo sentar cerca de la máquina para escribir unas pocas líneas. Esto se está haciendo ya crónico, por desgracia, y no sólo es terriblemente doloroso, sino que me hace perder semanas y semanas, aparte de la depresión espiritual que me acarrea. Esperaba terminar mi novela este fin de año (usted sabe que creo profundamente en los símbolos), pero una vez más me ha sido imposible. No porque la novela sea enorme (será más corta que Héroes), sino porque es la obra más extraña que yo haya imaginado, y lo creo seriamente, una de las más extrañas que jamás se hayan escrito. Por eso me detiene la incertidumbre. Siempre he sido autodestructivo, pero en este caso la propensión llega a la catástrofe.

Si Sábato es *Abaddón,* también es el personaje más insignificante expuesto a la furia del Angel de la Muerte. Al abrir el pecho a las

garras del dragón, muestra la herida obligando a que todos sangren y permanezcan allí así indefensos, expuestos al contagio de las pestes.

Pero esas heridas emanan una extraña claridad.

2. LA DURA DESPROPORCION

Si la cultura se mide por la capacidad de centralizar una unidad desde los diversos polos y estratos de la realidad, Sábato le otorga a la novela categoría de rapto unificador del mundo. Los hilos convergentes están atados fuertemente a los fardos más pesados de la civilización. Pero Sábato, adrede, es menos titiritero que marioneta. Los representantes humanos de estas cargas cuentan con su participación. Se llaman Marcelo, Nacho, Agustín, Natalicio Barragán, Carlucho, Silvia Gentile, *Che* Guevara, Araújo, Bruno, el querido y remoto muchacho; y también Rubén Pérez Nassif (esa especie de hermano de leche de Molinari), Jorge Ledesma, el Nene Costa, Schneider, Quique, Soledad, Schnitzler, Coco Bemberg, R., Beba y tantos otros. Sin contar los que vuelven, cansados o vencidos, y miran por la ventana del presente con ojos melancólicos.

Todos ellos, su situación, no constituyen episodios casuales. Nada es casual, ha dicho Sábato. Hay una trama.

> *Creo que si conociéramos nuestro futuro, a cada instante veríamos surgir aquí y allá pequeños acontecimientos que lo anunciarían y hasta prefigurarían; no conociéndolo, parecen cosas al azar, casualidades sin significado.*

Sábato, en *Abaddón,* busca las significaciones y sus probables conexiones. Casi nada. Pero al mismo tiempo la tarea misma lo frena. Sus escrúpulos en relación al oficio de escribir permanecen en debate ético en el mismo acto de escribir. Digo que cuestiona la literatura escribiendo; también la defiende. En todo caso *va haciéndose* mientras escribe. Es como si avanzara en la pelea disparando contra sí mismo sin dejar de avanzar. Vuelve a advertirse la desproporción inmensa entre ese acto y la vastedad del universo. Doble efecto: uno se hace valiente ante un enemigo tan colosal; asimismo hay un agudo sentido de impotencia, aparte de la vergüenza inevitable que se experimenta al comparar nuestro oficio con la entrega de otros hombres a causas «directas», donde la propia vida se pone en juego.

Este eterno remordimiento alcanza aquí, en Sábato, proporciones enfermizas. Y si en el capítulo de *Querido y remoto muchacho* reivindica a cada momento la función del escritor, poniendo por delante el

«haberte vaciado de vos mismo», de Pavese, a lo largo de toda la obra permanece esa inseguridad, conformando una áspera dialéctica: por momentos se hunde en los pozos de la autocrítica despiadada, por otros emerge orgulloso, firme y seguro de sus fuerzas. Esta constante lucha es la que confiere a la obra de Sábato un sabor de verdad agridulce, pues si sólo describiera un vía crucis irremediable, el lamento quedaría rebotando entre las paredes. Al oponerle, en páginas de grandeza poética, no únicamente la necesidad imperiosa de la literatura, que eterniza los momentos irrecuperables (a menudo de la Historia), la eleva al rango de *salvación.* Esa verdad que intuye el escritor por encima de sus contemporáneos; esas luces y sombras percibidas en la pantalla de su imaginación y que la mayoría no distingue, lo hacen admirado y, a un tiempo despierta suspicacias. El escritor viene a alarmar a la población; anuncia el incendio de bosques o la proximidad de un sismo. ¿No han escuchado nunca frases como ésta de labios de lectores comunes, después de terminar un gran libro?: *sí, pero esto no es la realidad.* Significa que se niegan a reconocerse en algo que vaya un poco más allá del cerco que se han construido alrededor de su huerto.

En alguna parte escribí que nuestra época, con intensidad nunca igualada hasta entonces, había convertido a la literatura en un pacto suscrito por ciertos espíritus independientes al pie del éxito. Hombres inteligentes, dedicados a escribir, estaban en un pie de igualdad respecto a modas o a cigarrillos, incluso a boxeadores. En América Latina, con el orgullo inevitable que se desprende de cierta capacidad autosuficiente, revelada, justo es reconocerlo, con penurias, siglos de ignorancia, explotación y sangre, agotadas las descripciones de huelgas y taparrabos insurgentes, se entró de lleno en un entubamiento doble que, masticado por dientes europeos, tenía sabor vernáculo: la crudeza realista por un lado, la pirueta verborrágica por otro. Ambas, desde sus latifundios, fueron confundidas con la popularización de la literatura. Corrían tiempos equívocos. Desnutridos de ideologías agrias, nos habíamos olvidado también del aspecto lúdico, fluctuando entre un humor grosero y un viva la Pepa con ribetes solemnes. La inmediatez y el juego en literatura fueron así laxantes eficaces (una cosa es ser un escritor de su tiempito, como dice Sábato, y otra ser un escritor de su tiempo). Conociendo estas necesidades postergadas, y recordando a Musil, veo que para algunos valía la pena largarse a escribir porquerías que fueran más «vigentes y atractivas» que importantes obras del pensamiento —y, desde luego, menos «amargas»—. Fue así como se atribuyó a lo vulgar un carácter positivo. Toda nuestra sub-cultura doméstica a las masas a fin de que la caca,

de tanto comerla con música de fondo, sepa a miel. El optimismo ocupó el lugar de la clarividencia. El optimismo es esencialmente mercader. De ahí que la literatura sea siempre un potencial (o abierto) enemigo del pragmatismo barato. Teniendo en cuenta estas características, es válido asignar a los lugares comunes una mayor humanidad y naturalidad —una más punzante alegría— que a las ideas nuevas y profundas, refractarias a una moral convencional. En un mundo sin garantías de ninguna especie, lo verdadero tiende a huir de las conciencias. Una literatura obsecuente comienza por satisfacer, con *la forma,* el formato común, chato, en que han metido nuestra mente. Como escritor a mí no me interesa que me «comprendan», sino que me *crean.* No deseo satisfacer la arquitectura mental de nadie; aspiro más bien a que el lector se dé cuenta de que existe *otra forma,* y que si de verdad desea entrarle, deberá emprender una lucha, en primer término, por cambiar su visión formal del universo que pacientemente, desde la cuna, a través de biberones de calcio, ha terminado por convertirse en un hueso duro que lo envuelve. No estoy hablando de oscuridad o de complicación (a pesar de que el universo humano es oscuro y complicado —salvo para los tiranos), sino de mi libertad para no quedar bien con nadie.

Por eso creo en la importancia de Sábato. Los escritores graves, los que no son cancheros, los que forman el «casi» que nos salva de la total embriaguez, son como francotiradores, y los disidentes, no les va tan bien en apariencia, quizá porque la Gran Literatura no es «humana», tampoco «natural», y mucho menos «satisfactoria». Me niego a darle gusto al espíritu hipnotizado de una época aunque a la larga, con el correr del tiempo, aquella literatura logre de verdad ciertas aspiraciones éticas con que hoy, otro tipo de escritores (y manadas de lectores) tratan con entusiasmo de justificar la estética.

Sábato cita a Proust, quien decía que la obra de arte es un amor desdichado que faltamente presagia otros. A Brahms, la noche en que tocaba (él como solista) su primer concierto para piano y orquesta, lo silbaron y le arrojaron basura. Es que éste es el destino reservado a quienes se atreven a romper con estructuras tácitamente aceptadas. ¿Destino? El destino de Brahms es esta inmortalidad de la que goza. Las manos sucias que se alzaron contra lo «incomprensible» ya no existen. Pero en estos casos, cuando la injusticia se hace presente,

> Es entonces cuando además del talento o del genio necesitarás de otros atributos espirituales: el coraje para decir tu verdad, la tenacidad para seguir adelante, una curiosa mezcla de fe en lo que tenés que decir y de reiterado descreimiento en tus fuerzas, una combinación de modestia ante los gigantes y de arrogancia

ante los imbéciles, una necesidad de afecto y una valentía para estar solo, para rehuir la tentación pero también el peligro de los grupitos, de las galerías de espejos.

Del descreimiento a la fe. Así va Sábato. Es su profunda obsesión. Junto con otros, transitan toda su obra, de principio a fin. Se reiteran. Como él, yo admiro las obsesiones profundas y no creo para nada en los que escriben sobre cualquier cosa, porque aquellas obsesiones tienen raíces muy profundas, y cuando más profundas menos numerosas son.

En todo caso, la infausta fecha de su nacimiento, unido al hecho de llevar el nombre de su hermano muerto, con el agregado de un apellido derivado de Saturno, Angel de la soledad en la cábala, espíritu del Mal para ciertos ocultistas, el Sabath de los hechiceros, tiene su compensación en la compulsión de escribir, de dar cuenta, de convertirse en testigo, en mártir, si se quiere en *escogido* por oscuras fuerzas para rendir testimonio del Hombre, de la Vida y de la Muerte, siempre en busca del secreto central de la existencia. Pareciera que esas fuerzas irracionales lo impulsaran, al mismo tiempo que todas las potencias de la razón lo frenaran. De ahí la constante ponderación. Sábato continúa vigilándose; no deja que el sueño lo venza. Carece de la diáfana tranquilidad del médico o del abogado, o del mecánico, que simplemente son, y cuya ética, si la hay, está en relación directa con la humanidad indiscutible de la tarea. No hay discusión en el acto de aliviar el sufrimiento, de defender a un inocente o de reparar un automóvil. Sábato, como dije, no sólo pone en entredicho su pasión, sino el universo mismo donde esa pasión se quema.

Estos escrúpulos, ramificados en diversas direcciones, son consecuencia de las repetidas traiciones a que un espíritu ha estado sometido, y que ya he analizado en mi libro *Entre la idea y la sangre*. Un espíritu en busca de Absoluto, y de los pequeños absolutos que la vida ha ido destruyendo con aplicada rigurosidad. El Pesimismo retorna nuevamente a descubrir su rostro de Regenerador Esforzado. Sábato, espíritu que comprende con clarividencia, no se somete. Un hálito de rebelión constituye su signo, su condena y la única fuente de donde le es posible beber. No someterse a las demostraciones de un universo aplastante es mantener aún encendida la llamita del único triunfo permitido al hombre: la lucidez frente a su condición. A fin de vislumbrarla es necesaria tanta fraternidad que el escritor debe entregarse de pies y manos como *representante* de una especie que, al ser examinada, exhibe pocas razones para el optimismo. Aquí está, se pone a la cabeza, arrastra su obra, su conciencia; con las armas

de la literatura va a combatir al Angel del Abismo. Sabe que su lucha es prácticamente inútil, porque aquel desgraciado es invencible, pero la lucha en sí guarda un sentido reservado a quienes, como él, no pueden vivir sometidos. Dejará otra vez de lado la ilusión de establecer un tallercito en un barrio de Buenos Aires. Ignora quiénes seguirán de cerca las alternativas de su lucha, pero una esperanza lo sostiene: la sangre derramada, que sin duda será abundante, hará menos fatigoso el camino de quienes hayan tenido la paciencia de observarlo.

Sin darme cuenta he estado definiendo una de las misiones más nobles de la literatura.

3. LOS NIÑOS PROFETAS

La frase reveladora, el oculto motor primero de *Abaddón, el exterminador,* hay que buscarlo en ciertas palabras de Bruno, especialmente en aquellas que dicen:

Paralizar el tiempo de la infancia

Ahí está todo, apretado en la corteza de una semilla. Por encima de las especulaciones de otro tipo, que sin duda pueden realizarse, y que abarcarían metafísica y sociología, aquel es el punto de fricción. La cuestión del tallercito está íntimamente ligada a esto. Un amigo me decía a propósito: «Tanta mala sangre, ¿viste?, y al final quiere poner un tallercito.» Lo decía en el sentido de que él, personalmente, siempre lo había predicado con el ejemplo de no hacerse mala sangre ni suscitar «complicaciones» con la vida; lo del tallercito de Sábato venía a reforzarlo. Naturalmente, no podía imaginar que a dicho tallercito se llega después de haber atravesado descalzo el Valle del Hombre. ¿Quién dijo: sólo quien ha conocido lo más hondo ama lo más simple? No confundir entonces con la evasión facilona de quien ha pasado por encima de la vida y eso —¡solamente eso! lo ha llevado al extremo de la fatiga. En Sábato el tallercito es un retorno, una aspiración a lo irrecuperable, una manera de «paralizar el tiempo»; él lo llama «la fantasía de siempre». Algo similar a la búsqueda de Henry Miller, que deseaba convertirse en un ser más y más infantil y llegar más allá de la infancia, pero en la dirección contraria, siguiendo exactamente lo opuesto a la línea normal de desarrollo, pasando a un reino superinfantil, absolutamente loco y caótico, pero no loco y caótico a la manera del mundo que nos rodea. Al volver y atravesar el primitivo y brillante mundo que conoció de niño, Miller

no desea descansar allí, sino fortalecer sus músculos. Porque yo creo, y en el caso de Sábato lo reafirmo, que todo escritor es un niño con la permanente conciencia de haber sido traicionado. Y como el niño-hombre se ve de pronto envuelto en aquella traición, al interrogarse sobre qué cuota de culpa debe asignarse a sí mismo cuando el Mal lo acecha por los cuatro costados, es natural que comience su gran duda:

¿Quién persigue a quién?

Sábato es un perseguidor empecinado y en esa gran carrera contra los elementos devastadores del ser humano que es *Abaddón*, la agitación al límite propone algo paradójico: por un lado el vaticinio de la Hecatombe; por otro, el acto mismo de escribir, que esconde una esperanza y anuncia, a la postre, el advenimiento de una nueva era. Si el escritor semeja a Dios por asumir el acto de crear, en esta novela Sábato es un dios que se codea con los hombres, que se entrega a ellos, y ellos lo someten a la burla o a la piedad. Pongamos por caso: Quique se mofa de algunas tesis del «maestro Sábato», con aquella agudeza que tiene un aire de equívoca frivolidad. En seguida el escritor recurre, por intermedio de Bruno, a una suerte de autopiedad, cuando por ejemplo éste imagina a Sábato observando su cara frente al espejo. En ella

> habían ido dejando sus huellas los sentimientos y las pasiones, los efectos y los rencores, la fe, la ilusión y los desencantos, las muertes que había vivido o presentido, los otoños que lo entristecieron o desalentaron, los amores que lo habían hechizado, los fantasmas que en sus sueños o en sus ficciones lo visitaron o acosaron.

Ya he dicho que toda novela es autobiográfica, aun cuando los temas simulen estar muy lejos de los demonios familiares al autor. Uno escribe sobre sí mismo y desde sí mismo, así escoja remontarse en globo, establecer un hospital para tuberculosos en las cumbres nevadas, suscribir pactos con el diablo, poner frente a un poderoso rey la decisión de una niña indefensa o hacer de la Ticonderoga una traga-niños. Son matices de lo mismo. En la literatura de América Latina estos matices se acentúan cada vez más, entre otras cosas en virtud del absoluto distanciamiento entre política y cultura (1).

(1) Quizá sea bueno volver a insistir, bien que pienso, con Carlos Fuentes, que la nuestra, junto con la de Europa central, constituyen uno de los polos actuales de la imaginación literaria del mundo. Las condiciones político-imperialistas son semejantes en efectos de fondo.

Hay escritores que aparentemente se salen de sí mismos para ponerse en contacto, a través de sus historias, con un aspecto de lo social, de lo político, de lo histórico o de lo mítico. Esto se aprecia de manera directa. Existen otros, como Sábato, que al proceder de la misma manera, se involucran evitando distanciarse, convirtiéndose sin disfraces en protagonistas, pero arrastrando las mismas pautas, momentáneamente disimuladas por el caos visceral, que no intentan extrañar. De tal manera, esa larga confesión que parece ser *Abaddón*, ni se diferencia en el fondo de las confesiones con ropaje objetivo de otros grandes escritores involucrados en forma distinta.

Sábato pertenece así a la galería de los grandes provocadores desnudos que, de Nietzsche a Lautréamont, pasando por Céline, Miller, Musil, Witkiewicz y otros (2), exponen su sangre a la par de su idea, enfrentando con igual desfachatez los muros concretos o el acoso de sus fantasmas.

> Ese triste sentimiento que sólo los escritores pueden sufrir y que únicamente ellos pueden comprender, pensaba con amargura. Porque no basta con ser conocido (como un actor o un político) para experimentar ese matiz de desazón: es imprescindible ser autor de ficciones, alguien que es enjuiciado no sólo por lo que son juzgadas las personas públicas, sino por lo que los personajes de novela son o sugieren.

En este vértigo de extrañas culpas y altas misiones, de pasadizos y de bloques impenetrables, destaca un punto en común: el de la infancia, ese pequeño e incierto territorio donde no existe distanciamiento entre el hombre y el cosmos. Dije antes que al producirse la ruptura, arrojado a la relatividad de la existencia, el escritor suele mirar hacia atrás comprendiendo, en ocasiones demasiado tarde, que de todo lo que creía poseer queda la verdad de aquel instante fugaz de inocente fraternidad total. Por esa causa, el ciudadano Kane, pese a las innumerables propiedades, soportes de su poder, está consustanciado con una sola verdad inseparable: aquel trineo de madera construido por su abuelo. Kafka decía en sus *Diarios* que aquel que nos parece el más completo ciudadano, surcando el mar en un barco con espuma delante y una estela detrás, rodeado por un gran alboroto, ofrece una diferencia con aquel otro que está sobre las olas con su par de maderitas. Pero el primero no corre menos peligro, «porque él y su propiedad no son uno, sino dos, y quien destruye el

---

(2) Ultimamente he pensado también en Lovecraft, aunque en otro plano. El autor de *Los mitos de Cthulhu* apuntó que lo más piadoso del mundo es la incapacidad de la mente humana para relacionar todos sus contenidos. Pero esto es lo que intenta Sábato en *Abaddón*.

vínculo lo destruye también a él». Quizá por eso, los grandes buscadores de razones, en su insensata y maravillosa aventura, pese a las maderitas con que cuentan, arrasen con todo; no queda piedra sobre piedra. Hay ansia de comprensión y ansia de meterse en lo incomprensible. En alguna parte debe estar el trineo. Buscarlo no constituye un plan de fuga, sino un enfrentamiento. ¿Quién lo ocultó y por qué?, y como todo el universo es el culpable, nada queda fuera de esta inquisición. El saldo es bastante amargo; no hay final feliz. Quizá sólo clarividencia, y eso puede resultar abrumador para los policías que guardan las sagradas puertas del cuartel con musiquita, allí donde se confeccionan los opios malolientes de la civilización optimista, donde ya no existe un mundo completo frente a un hombre concreto, sino, como diría Musil, un *algo* humano moviéndose en un común líquido nutritivo.

Tampoco el pesimismo de los clarividentes tiene algo en común con la negación esquizofrénica. El pesimista no niega; se resiste y escudriña. A veces, en *la forma,* parece nihilista, pero los más grandes, Sábato entre ellos, han sido, y seguirán siendo, los niños profetas del derrumbe y de las utopías.

4. LOS ABSOLUTOS PERDIDOS

¿Creés en los Reyes Magos?

Carlo Américo Salerno, apodado Carlucho, uno de los personajes más tiernos creados por Sábato, establece la primera utopía. Si el escritor ha dado vida a endemoniados, no es menos cierto que humaniza la existencia a través de personajes como éste. Casi dejan de ser personajes para convertirse en voz común, coral, algo desconcertada, de una nostalgia universal. También *lanarquismo* que evoca Carlucho es un absoluto.

El hombre no es malo y, si lo es momentáneamente, podría ser bueno. El mundo es grande, hay de todo y para todos; existe la posibilidad de una felicidad en la parquedad y la justicia. Carlucho es el sentido común en la escala más profunda. Otra vez la perplejidad del cochero de «Mateo» ante el taxi que no perdona; nuevamente esa verdad sin adornos en la boca de un sabio humilde. Y mientras alrededor del quiosco (que también es protector) ruge el mundo, el mate en la mano permanece como símbolo de una fidelidad (3). Añoranza de un

(3) No es el momento de hablar de esto, pero algún día habrá que escribir algo muy serio sobre el mate. Me refiero no sólo a sus implicancias psicológicas, sino metafísicas. No conozco nada equivalente en otros pueblos.

mundo que pudo ser. El *pudo* suena como la nota fatal. Un instante en que lo mejor del hombre se descuidó, pereciendo en el tumulto civilizado. No hay tratado de sociología que venga a explicar este quiebre; no hay rescate ni componenda; sólo estos testigos quejosos, los ojos llenos de añoranzas, silenciosos e impotentes testigos de lo mejor.

En este sentido, Carlucho está emparentado con don Amancio, abuelo de Marcelo, que evoca los modestos paraísos perdidos:

> Pero sin embargo aquellos eran lindos tiempos... No había tanta ciencia pero había más bondá... Nadie tenía apuro... Matá*bamos el tiempo tomando mate y contemplando el atardecer des*de la galería... No había tantas entretenciones como ahora, no había ni biógrafo ni televisión. Pero teníamos otras cosas lindas: los bautismos, la yerra, el santo de tal o cual...

No sé dónde leí que Sábato decía, hablando de Santos Lugares, que hasta en el Correo le fiaban. *Fiar...*, *tener fe...*, confiar. Se ha perdido esa pura manera de relacionarse sin dobleces. *Fiar...* en el almacén, en la tienda, en la farmacia... en el corazón de las gentes... *La palabra define los últimos estertores de la convivencia humana* argentina y universal. En todos los órdenes.

Carlo Américo Salerno representa a la «gente sencilla», en el sentido que le daba Gramsci: una filosofía del sentido común, donde destacan los rasgos difusos y dispersos de un pensamiento genérico de una cierta época en un cierto ambiente popular. A través de Carlucho, Sábato resume un pensamiento que está ligado a la simple vida práctica, otorgándole, detrás de la aparente candorosidad de la utopía salerniana, una coherencia y nervio notablemente compactos. La ironía: lo que dice Carlucho es *indiscutible*. No sólo abarca el pensamiento anarquista, sino el católico, el socialista, y todos los demás que quieran introducir los hombres de buena voluntad.

Algo ha liquidado cierta correspondencia entre las cosas y entre los hombres que existía en el pasado; algo irrumpió agotando las dotaciones de humanidad que alguna vez tuvimos. Al circo, por ejemplo, *lo mató el biógrafo*, medita Carlucho con cara triste. Decir *lo mató* es patético, sobre todo porque nada hay más nostálgico que un circo. Es un compendio de lo mejor del hombre. Bajo la lona se ríe en forma elemental; hay destreza, valentía, emociones compartidas, trabajo en equipo, hay magia. Por otro lado, sus animales: están allí mostrando su propio desarraigo, enseñando lo que son, pero haciéndonos lamentar su salvajismo domesticado. Todo esto acompañado de una música

más triste que los ojos del payaso; un Danubio Azul ejecutado con trompeta acompaña el balanceo de la trapecista. Por último, su carácter precario, el piso de aserrín, los asientos de madera. Se entenderá que hablo de aquellos pobres y maravillosos circos de la niñez. No veíamos su probreza. La maravilla era que llegaban y se iban; nos dejaban temblorosos de ilusiones, pero se iban.

La langosta, que todo se come, como un Mal enviado del cielo, aunque anuncia metafóricamente esa pendiente por la que un mundo de armonía se quiebra hasta quedar relegado en el recuerdo. Carlucho no es hijo apresurado de la época. Su ritmo interior paraliza el movimiento loco de afuera. Es un hombre que piensa antes de contestar una pregunta; le toma su tiempo ponderar el pro y el contra, aun para responder a la pregunta de Nacho: «¿qué animal le gustaría ser?»

Carlucho posee, en suma, el honor del juicio calmo. Todo lo que dice, o al menos muchas de sus reflexiones, corresponden a pensamientos que Sábato ha expuesto en su obra de ensayista. Cambia el lenguaje, la perspectiva no intelectual de los asuntos, pero en el fondo es lo mismo. Salerno es un Sábato que trata de parir la teoría con más sensatez que conocimiento. Yo diría que es Sábato instalado en su tallercito.

Me pregunto también si Carlo Américo Salerno no resume las últimas reservas contra el Nuevo Fetichismo que Sábato denunció en *Hombres y engranajes,* la gran ilusión del progreso, el paraíso mecanizado, y otros temas vinculados con el «adelanto».

La presencia de Nacho niño, como interlocutor (¿o como discípulo?) de este sencillo sabio, abre una esperanza. Salerno aparece como uno de los últimos representantes de un mundo destinado a desaparecer, *ya* desaparecido; alguien fuera de serie. Pero allí está Nacho que, con el correr de los años, hará un absoluto de su hermana y deberá sufrir por ello las consecuencias de la ruptura. Al escoger la vida y rechazar el suicidio, pese a sus objetivos aún muy confusos, ¿no ha contado Nacho con el lejano aliento de Carlucho?

Salerno resume, por contraste, el derrumbe de nuestro tiempo, e indirectamente está responsabilizando a la Razón y al Dinero. Todo su pensamiento humanista podría sintetizarse en la reflexión sobre los zapatos: ¿«Para qué necesita tre o cuatro pare si no tenemo má que do pie?»

Se hacen matar por las ideas o las ilusiones que les dan una razón para vivir. Camus.

La admiración de Sábato por Ernesto *Che* Guevara, queda plasmada en la carta que envió al Comandante a La Habana el 1 de febrero de 1960, y que Guevara respondió el 12 de abril del mismo año (4). En *Abaddón,* Sábato ha querido rendir un homenaje a un hombre que, con su muerte, crea también un absoluto. Morir por las ideas que a uno lo sostienen cierra un acto donde no quedan resquicios para escapes de ninguna clase. Es un acto «sellado» total. Cuando se siente bajo los talones «el costillar de Rocinante»; cuando se reitera una y otra vez la despedida de las cosas mundanas para luchar por la justicia de los hombres, por su derecho a satisfacer las mínimas necesidades materiales; cuando se elige matar o ser muerto en esta lucha, respaldado siempre por un honor inquebrantable, por un amor hacia el hombre que habrá de probar cada día y a cada instante; cuando se acaba, en fin, asesinado, como en este caso («Póngase sereno —le dijo a su asesino—. Apunte bien»), un valor absoluto se eleva siguiendo una línea vertical semejante al de las tragedias griegas después de la hecatombe. Un acto semejante *redime,* es decir, sirve como pauta; nos deja sin escape.

Al *Che,* como a los jóvenes rusos de 1905, que Camus llamó los asesinos delicados, no le han faltado las dudas y los escrúpulos hasta en plena lucha. Esto lo hace grande. No basta matar. Cualquier enfermo lleno de odio puede matar a los tiranos. Lo importante es la línea que va del corazón a la punta de la bala, porque ésta decidirá, en última instancia, la calidad del espacio que quedará libre.

Sábato dedica un largo capítulo a los últimos días del *Che.* Los héroes que mueren en la lucha evitan que, a su vez, nosotros nos muramos de vergüenza. Por encima de las ideologías, ellos van en nuestro lugar, haciendo lo que debimos hacer y no hicimos. Su acción es ejemplar porque asumen sobre sus hombros todo el peso de los siglos. Dejan todo y van tras la muerte. Ofrecen la vida por la causa del ser humano, y este acto extremo es incomparable. No se parece a ningún otro, y acaba con la terrible pureza del martirio. Su acción, paralizada por la muerte, crea una acción superior que se propaga. Sus enemigos se ensañan contra su cuerpo, pero cada herida abre una compuerta. Siente el dolor y ve llegar la hora de su muerte. El escritor sólo puede ser receptáculo de ese dolor y hacer que no se pierda.

---

(4) *Claves políticas,* Rodolfo Alonso, editor, Buenos Aires, 1971.

Hay otro mártir en *Abaddón,* alguien pequeño, sin la leyenda que rodea a Guevara, pero tan grande como él; un ser anónimo que la literatura puede eternizar y cuyo sacrificio crea también un absoluto: Marcelo Carranza, poderosa «porción» de Sábato, quizá una a las que más aspira.

«En Buenos Aires soy más conocido que las ratas», me decía Sábato durante su visita a Costa Rica. Sábato es un peleador, un pendenciero que salta como leche hervida ante la menor provocación. Su vida y su obra lo han condenado a ser controvertido. Está siempre en primer plano, en boca de todo el mundo. Es cierto que, por debilidad, acepta dar una conferencia en algún lugar que detesta; actúa quizá compulsado por la misma timidez que lo paraliza frente a un vendedor impaciente, como queda demostrado en aquel pasaje de *Abaddón.* Sin embargo, su «yo público» está marcado por cierta agresividad, firmeza, abundancia de argumentos sólidos, actitudes despiadadas. No hay que dejarse engañar. Marcelo es una muy seria aspiración de Sábato: el muchacho detesta la impresión de saber algo más que los otros, dar lecciones, explicar. Frente a él, Sábato se siente desnudo, confuso, incómodo, «como ante un tribunal a la vez bondadoso pero insobornable». En sus conversaciones termina siempre descontento. Es indudable que esa modestia, esa casi (aparente) insignificancia, avergüenza al escritor hasta el punto de comprender que está cometiendo con el muchacho un acto de violación. En presencia de una vida totalmente contraria a la suya, se siente desarmado.

Tiende un hilo firme entre el *Che* y Marcelo, quizá como homenaje al sacrificio callado, no sensacional, de los que son buenos y aman al hombre y, no obstante, ignoran el manejo de las armas o la utilización del lenguaje. Sábato envuelve a este muchachito en una honradez que no necesita de pancartas. Nada hay entre Marcelo y el mundo: ni teorías ni justificaciones. Buscando en él aprobación, Sábato no charla simplemente con el muchacho: se justifica. Si Marcelo pudiera decirle: «Usted hace bien, Sábato; es usted un gran hombre», el escritor se sentiría salvado, porque como buen extremista se ha pasado la vida yendo de un polo a otro. Y allí está ese chico cuyas palabras, plagadas de adverbios, atenúan sus verbos y sustantivos, hasta el punto de trasuntar una auténtica modestia insufrible; un espejo donde la imagen intelectual de Sábato se disgrega y hasta pierde sentido.

Apiadarse de esa autenticidad del muchacho y ponerle en las manos un inhalador para el asma, semejante al que usaba Guevara, es una manera de *ser* Marcelo y testimoniar que hay muchas maneras de ser héroe. Así como frente al mártir Guevara uno se siente empequeñecido

por su acción llevada hasta el fin, ante un muchacho como Marcelo, cuya percepción del mundo se adivina no viciada por las trampas de la mente o del interés, también es posible experimentar rendimientos. Pero Sábato va hasta el final y lo sacrifica. Lo quiere tanto que elige trascenderlo en un acto definitivo. Hace también de Marcelo una totalidad. Los esbirros de la muerte se arrojan sobre el cuerpo de un inocente y lo sacrifican en las cruces modernas de la tortura. El inocente muere destrozado y sangrante haciéndose cargo de las acciones de otros e ingresando al reino de los hombres que defienden con su vida la dignidad humana. De esta manera, el balbuciente muchachito que escribía poemas a escondidas, y cuya presencia intimidaba a Sábato, entra de lleno, con su sacrificio inmenso, en la Historia, vale decir, conforma otro Absoluto.

Nadie es inocente, ni la inocencia misma. Mi abstención, mis cobardías o mis reticencias, son fuerzas que se alinean automáticamente en las filas de los asesinos del hombre. Un finquero salvadoreño, según me cuenta una amiga, se hacía servir los tragos por indios de rodillas. Dejando a un lado los serios complejos de este señor y sus tareas hereditarias, con cada esfuerzo que sostengo para acrecentar bienes materiales que exceden mis necesidades, obligo a un indio a humillarse.

Marcelo carece de bienes; nada tiene que «defender», salvo un honor reducido a una fidelidad. Muero por eso, y su muerte huele a santidad. Mientras el que sigue viviendo para mantener esa «exclusividad» a la que se siente predestinado, apesta hasta los cielos: el único fundamento de su traición al hombre es la defensa de su espacio de rata, con toda la mierda acumulada durante los siglos que finalmente lo parieron haciéndole creer que, por su nacimiento, venía aquí a disfrutar de un privilegio conquistado al cual, naturalmente, no todos tienen derecho. Un personaje de Sábato, una señora, define esta postura de candorosa irracionalidad, expresando: «Si viene el comunismo, me voy a la estancia y se acabó.»

Hay que dar el testimonio para salvar el alma.

Pero para enjuiciarse como escritor, Sábato debe enjuiciar la literatura y encontrar respuestas para su justificación en este mundo. La desarma al tiempo que la defiende, como esos amantes desengañados una y otra vez, incapaces de sacudirse la pasión. Por momentos la literatura se le antoja el recurso de los impotentes; en otros la considera un elemento de salvación. Sábato continúa debatiéndose entre dos fuegos y no puede salir de allí. No *debe*. La condena de estos

escritores malditos consiste en que los sostiene, como en el extremo de una lanza, una ética de la desesperación. Necesitan afilar la punta que los traspasa.

«El asco y la tristeza del éxito» pareciera ser la recompensa al esfuerzo sobrehumano que el escritor realiza para que el martirio de algunos, la dolorosa pasión de otros, los secretos sufrimientos del ser humano, universales pero únicos al momento de padecerlos, no se pierdan en el tumulto o en el caos, «sino que puedan alcanzar el corazón de otros hombres, para removerlos y salvarlos». El miedo a publicar, las presiones, las excusas, su conciencia autodestructiva respecto a páginas «imperfectas y torpes», el sentido de culpa al entregar los manuscritos, la mezcla de vergüenza, curiosidad y temor ante un desconocido que ha leído su obra, el manoseo del éxito, el constante acoso de las obsesiones al momento de volcarlas una y otra vez utilizando distintos recursos «con mayor experiencia y desesperación»; todo el parto, en fin, del creador, no le impide a Sábato defender lo que él cree que debe ser la novela y el oficio del escritor. Si para lo primero expone una serie de cuadros desoladores, para lo segundo saca a relucir una moral y un estilete. La moral, que es una especie de consuelo donde sólo es «útil (¡qué espanto!) el padecimiento de los grandes seres» que han precedido al escritor en su calvario, propone constantemente una defensa y conservación de la grandeza creadora, elevando a la obra por encima del Tiempo y de los cerdos que gruñeron a su hora. Aquella pasión casi paranoica del escritor, no desdeña entonces el orgullo de estar predestinado.

El estilete penetra en las zonas de la estética y Sábato defiende con otras armas su concepción de la ficción y del creador. Aquí es donde su dialéctica recurre, ya no a un sentido del deber y la justicia, sino a estrictos análisis que lo abarcan todo.

La carta al *Querido y remoto muchacho* es algo más que una serie de consejos emitidos por un sabio señor. Constituye la confesión de quien ha pasado por el delito, el juicio y la condena. Si me estremece no es sólo por lo que le ha pasado al reo, sino por la luz que deja en su itinerario y que, al menos, permite hacer el mismo camino con mejor iluminación y cierto calorcito. La carta «redime», porque demuestra que todo dolor, que pudiera parecer inútil, y hasta pernicioso, posee un hondo sentido, justificando el acto de escribir a quienes en la soledad, a menudo, caemos en los pozos del descreimiento.

Si a Brahms le arrojaron basura, ¿qué podemos esperar? Todo; porque la basura fue el recurso de los pequeños y, con ellos, ha desaparecido. Pero las melancólicas trompas de su primera sinfonía atra-

vesaron los tiempos, porque Brahms era uno de los grandes, y los grandes pueden ser incomprendidos, pero nunca arrastrados a la pequeñez.

Nuevamente la autodegradación se ve compensada por una soberbia reivindicativa que actúa como el sol y el aire sobre las heridas. Estas se abren desafiantes mostrando que, mientras más profundo es el tajo, más crece el hombre.

> Es lo que logran los místicos. El éxtasis. Ves cómo el lenguaje no engaña nada más que a los idiotas. Ex-tasis. Ponerse fuera de sí, salirse de su propio cuerpo, colocarse en la pura eternidad. Los yoguis, por ejemplo. En esa muerte de sí mismos para renacer a otra región, liberándose de la cárcel temporal. Y los artistas.

¿Quién es el arrogante que puede poner en duda el testimonio de mártires como Milton, Blake, Dalton, Rimbaud, Lautréamont, Sade, Strindberg, Dostoievski, Hölderlin, Kafka?

> Son los que sueñan por los demás. Están condenados, entendé bien, CONDENADOS, casi gritó, a revelar los infiernos.

Y no puede ser de otra manera. Un escritor está vinculado directamente con el mundo en la medida que comprende el Error de ese mundo (que es apabullante), rescatando a un tiempo las tiernas y frágiles autenticidades que aún anidan en los corazones humanos. El pecado del escritor puede resumirse así: siendo como los demás, puede *ver* y, a diferencia de los demás, *no lo soporta.*

La «estética» es demoledora en Sábato. Está impregnada de una ironía que a veces raya con el atropello. Ya conocemos su crítica al objetivismo. Ahora Quique se encarga de enumerar 17 recetas para novelas, donde se burla de los inventos formales y, en definitiva, de todas las vanguardias creadas por escritores que escriben para «su tiempito»; los advenedizos del arte, con sus truquitos y esas cosas. Incluso señala la postura cómoda de los intelectuales de izquierda que abandonan el país y se enrolan a las nuevas izquierdas europeas. El odio violento por los literatos y «esos cocktails de artistas que hablan de la muerte mientras se disputan un premio municipal». Pero, en suma, lo que Sábato expone sobre la novela, las vanguardias, las modas, el lenguaje, etc., ya lo habíamos leído en sus ensayos. El sarcasmo disimula el dolor:

> Aquí, sin ir más lejos, en Buenos Aires, jóvenes que se pretenden revolucionarios (que al menos se pretendían en ese momento: es probable que ya tengan buenos empleos y se hayan

casado honorablemente) recibieron con alborozo el proyecto de una novela que podía leerse de adelante para atrás o de atrás para adelante. Hablan de las masas y de las villas miseria, pero como aquellos marqueses, son podridos y decadentes exquisitos. En la última bienal de Venecia alguien expuso un mongoloide en una silla sobre una tarima. Cuando se llega a estos extremos se comprende que nuestra entera civilización se derrumba.

Era necesario incluir todo en *Abaddón* porque en esta novela debía estar *todo* Sábato. Las teorías, las ideas, aparecen aquí en movimiento y en estrecho contacto con sus personajes de ficción, incluyendo al autor, complementándose, e incluso cuestionándose. Las ideas son casi personajes; es imposible separarlas en un hombre como Sábato. Y es inútil llamar racional o científico a un bagaje intelectual que lo ha acompañado toda la vida. ¿Cómo separar en este caso la idea de la sangre? Si el corazón deja de funcionar, la mente se detiene.

Pese al reencuentro con Borges después de tantos años (lo que de ningún modo significa que la posición política de Sábato pueda equipararse a la de Borges, por todos conocida) (5), el francotirador ha permanecido sordo a las tentacionas. Incluso a las de la Academia.

Semejante al universo del Exterminador, Sábato es una herida abierta en todas direcciones. Sale luz de allí. Teñida de sangre. Un faro rojo.

CARLOS CATANIA

Apartado 361
Moravia
SAN JOSE (COSTA RICA)

(5) *Diálogos, Borges-Sábato* (Emecé, Buenos Aires, 1976). Antes de salir a la luz este libro, Sábato me decía: «Temo que sea un diálogo de sordos.»

TEXTO, CONTEXTO E INTERTEXTO EN «ABADDON, EL EXTERMINADOR»

En nuestro ensayo «*El túnel:* sentido y proyección» *(Texto Crítico* número 15), postulamos que la primera novela de Ernesto Sábato es una expansión narrativa de la tensión contradictoria *comunicación/no-comunicación;* la misma que, al revestirse en la instancia catastrófica de la revelación del arte (función del cuadro en la novela), revela la relación íntima de la naturaleza humana con el mal; relación tan íntima que parece identificar a los miembros implicados. Esta revelación esencial, que una vez asumida por Juan Pablo se convierte en descubrimiento, es el núcleo movilizador no sólo de la novela *El túnel,* sino de *Sobre héroes y tumbas* (obviamente con diferentes recubrimientos y diferente movilización narrativa), pues podemos decir que si bien aquella novela se cierra con el descubrimiento atroz de ese fogonazo paralizante, ésta, la segunda novela de Sábato, recupera su visión aterradora y la explicita con un rigor y una eficacia estéticos de primer orden en la parte central, el *Informe,* de Fernando Vidal Olmos. Por ello, afirmamos en el mencionado ensayo: «*El túnel* no es un texto aislado, cuya compleja y compacta estructuración apenas fue analizada por nosotros, sino que juega el papel de un verdadero elemento primario con respecto al sistema literario posterior de Sábato, pues muchos de sus elementos esenciales y significativos *se expanden* en cierta manera hasta constituir el sólido universo semántico de *Sobre héroes y tumbas* y *Abaddón.*» Precisamente esta expansión de elementos, que en el sistema de Sábato puede ser de dos clases como veremos de *El túnel* en *Sobre héroes y tumbas* y de esta novela en *Abaddón, el Exterminador,* hace que las tres novelas constituyan un sistema semiótico sólidamente instaurado que, en su límite, pudiera ser tomado como un solo texto; aunque también, por otra parte, cada una de las manifestaciones constituye un texto «independiente» (1), susceptible

---

(1) Estamos de acuerdo con A. M. Vázquez-Bigi cuando afirma desde un enfoque diferente al nuestro: «*Abaddón, el exterminador* cierra, pues, una trilogía (...). Hay que observar que en Sábato la trilogía no surge meramente de la continuidad de personajes y argumento, sino de la persistencia de motivos y temas sobre análoga materia de asuntos: los motivos se interpenetran hasta el punto de saturación; los personajes no se limitan a reaparecer, sino

de ser analizado e interpretado aisladamente; si bien, tanto dicho análisis como la interpretación correspondiente, llevarán el estigma de ser parciales, aun en los marcos estrictamente literarios, pues el texto mismo nos presenta *marcas* que manifiestan, a modo de *indicios*, la virtualidad del sistema mayor. Esto último es particularmente claro en *Abaddón, el Exterminador* que, en última instancia —y ésta es nuestra hipótesis de trabajo propuesta para una investigación futura—, se construye como una *reflexión narrativa* (metaliteratura, por lo tanto) sobre el *Informe*. [Esta hipótesis se hallaría apoyada incluso a nivel discursivo por la recomendación que hace el «editor» remitiendo *Abaddón* a *Sobre héroes*: «(...) Para cabal comprensión de *Abaddón* se recomienda leer previamente aquella novela», en la página 11 de la edición Seix Barral]. De ahí que el análisis textual inmanente sólo puede ser válido, en cuanto a una de las tres novelas se refiere, sólo provisoriamente en una primera etapa, y que, por la exigencia misma de sus valores sémicos presentes en el texto (oposiciones sémicas, ejes actanciales, programas actoriales, actores, personajes y configuraciones) pide ser complementado forzosamente en el análisis contextual: *El túnel* en relación al *Informe* y *Abaddón* en relación al *Informe* (2), si se quiere. Esta tarea, ya ardua y compleja como la presentamos, exige una complementación necesaria para la interpretación: afrontar la relación intertextual de ciertos elementos teóricos —referidos sobre todo a problemas ontológicos— e ideológicos, presentes en los textos ensayísticos del escritor Ernesto Sábato y comunes o íntimamente relacionados con los de la narrativa: el mal humano, la maldad (ceguera), la razón humana y su valoración, la función del arte y del artista en la sociedad humana en general y burguesa en particular, etc.

Tenemos que aclarar lo que entendemos por expansión narrativa y las clases que se presentan en el sistema narrativo de Sábato: la expansión narrativa sería, en última instancia, el despliegue en el nivel discursivo —el cuento o novela en cuanto tales, descodificados por el narrador— de oposiciones o tensiones más primarias o profun-

---

que acosan a su creador tanto como al que se expone a su presencia; la tempestad espiritual se forma en la anímica de sacudimientos profundos y a su vez la ilumina, pero los lúcidos relámpagos de progresivas, entrecortadas, angustiosas revelaciones» («*Abaddón:* Ascendencia cervantina para una temática apocalíptica», texto crítico núm. 15, p. 48). Para esta afirmación Vázquez-Bigi se apoya en una declaración del propio Sábato citada inmediatamente antes: «Los problemas (de *Abaddón)*, explica Sábato, son los que se esbozan ya en la primera novela *(El túnel)* y se desarrollan en la segunda *(Sobre héroes y tumbas);* la soledad, el significado de la existencia, la existencia o inexistencia de Dios, el mal sobre la Tierra, la ceguera, lo absoluto...»

(2) Por supuesto, previamente se tendrían que examinar las tres partes de *Sobre héroes* (I, *El dragón y la princesa;* II, *Los rostros invisibles,* y IV, *Un dios desconocido)* en sus elementos inmanentes y en relación —de estos elementos— con el *Informe* (parte III de *Sobre héroes y tumbas).*

das; en otras palabras, mediante la expansión narrativa, las oposiciones semiótico-semánticas del nivel profundo toman la *forma* de una aventura o serie de acciones o comportamientos, en las novelas de acción o en las que se presenta un mínimo de acción, por ejemplo; por medio de la expansión narrativa se presentan también las descripciones «caracterológicas» de los personajes, las descripciones de los lugares o el marco geográfico de las acciones. En cuanto a nuestro *corpus* se refiere, ya dijimos que en *El túnel,* la primera obra maestra de Sábato para nuestra opinión subjetiva, creemos haber descubierto una oposición sémica fundamental entre *comunicación/no-comunicación* que genera la expansión hasta el momento catastrófico del descubrimiento del mal humano radical; ahora bien, este descubrimiento y su asunción por el narrador genera a su vez una oposición sémica: *maldad/no-maldad,* cuya expansión narrativa constituye en gran parte el discurso narrativo de *Sobre héroes y tumbas,* la segunda obra maestra para este nuestro pequeño yo subjetivo. Obviamente esta segunda expansión es cualitativamente diferente de la primera: el narrador, si se quiere, en la primera novela llega hasta las esclusas atronadoras y amenazantes del alma humana y en la segunda las abre para dejar que el torrente nauseabundo fluya y llene el estanque de su reflexión. Esta expansión de un elemento del nivel profundo a lo largo del discurso, primero en *El túnel* y, luego, en las tres primeras partes de *Sobre héroes* es, diríamos, *proyectiva:* se proyecta literariamente el universo configurativo del núcleo oposicional en el discurso, revistiéndolo de personajes, acciones y configuraciones; sin embargo, esta forma de expansión, si bien es la más común y generalizada en la narrativa, no es la única, pues, en cuanto a nuestro *corpus* se refiere, a partir de la cuarta parte de *Sobre héroes* nos encontramos con otra forma de expansión narrativa, la que podríamos llamar *re-flexiva* o, mejor, *meta-literaria* siempre que con este lexema no se designe los géneros meta-literarios del discurso como son la crítica y la semiótica literaria. El narrador, en esta segunda clase de expansión narrativa, vuelve, re-flexiona narrativamente sobre los elementos de su discurso narrativo anterior y, por tanto, sobre el elemento generador del mismo, y esta actitud metaliteraria genera a su vez un discurso narrativo que puede ser revestido por cualquier valor sémico, por ejemplo, el personaje. Así, la cuarta parte de *Sobre héroes,* titulada «Un dios desconocido», obedece en gran medida a esta actitud narrativa, la cual es totalmente explícita en el capítulo III de la misma, pues expresa las confesiones de Bruno al narrador (¿el Sábato de *Abaddón?)* y se presenta como una reflexión, dentro de formas estrictamente narrativas esta vez, sobre el comportamiento y la personalidad

de Fernando Vidal Olmos (3), la dimensión y el peso real que el mismo Vidal Olmos tuvo sobre otros personajes, particularmente en el propio Bruno y en Georgina; de este modo, como se puede deducir, ya este capítulo se constituye asimismo *frente* al *Informe* y es, en esta medida, *generado* por las proyecciones del demoníaco manuscrito, y por lo tanto representa para nosotros el antecedente literario más explícito, dentro del sistema, de *Abaddón, el exterminador.*

En cuanto a *Abaddón, el exterminador* se refiere:

La composición: la multiplicidad de géneros y subgéneros incluidos en una totalidad unitaria mayor, la diversidad de instancias y mecanismos narrativos utilizados y sometidos coherentemente a un fin estético superior hacen de esta novela la más omnicomprensiva que se ha escrito en español hasta la fecha; pues, si alguna novela podría llamarse «total» o *totalizante* con propiedad es ésta, la tercera obra maestra de Ernesto Sabato para nuestro caprichoso ego que también se mueve en sus lecturas por el placer estético. Así, más que en la novela de Martorell, *Tirant lo Blanc,* a la cual se refiere Vargas Llosa en un ensayo notable (4), en *Abaddón* se hallan integrados momentos míticos (diferentes, por supuesto, a los llamados «fantásticos»), ontológicos y crítico-sociales en estrecha relación con los propiamente diegéticos (los de la «historia narrativa»); así como los meta-literarios; todos ellos totalmente ausentes en el célebre libro de caballerías.

---

(3) Bruno dice a su alocutario (auditor presente en el acto de enunciación): «Acaso usted me invoque sus memorias (de Vidal Olmos), el famoso informe. Yo pienso que no se las puede tomar como documentos fotográficos de los hechos originarios, aunque deban considerarse como auténticas en un sentido más profundo. Parecen revelar sus momentos de alucinación y de delirio, momentos que en rigor abarcaron casi toda la última etapa de su existencia, esos momentos en que se encerraba o en que desaparecía. Esas páginas se me ocurren, de pronto, como si hundiéndose Vidal en los abismos del infierno agitara un pañuelo de despedida, como quien pronuncia delirantes e irónicas palabras de despedida; o, quizás, desesperados gritos de socorro, oscurecidos y disimulados por su jactancia y por su orgullo» *(Sobre héroes y tumbas,* Ed. Seix-Barral, Madrid, 1978, pp. 463-464). ¿Esta reflexión de Bruno podría ser extensiva a las «vivencias» de Sábato, sobre todo a su «experiencia» con Soledad? El análisis de las relaciones contextuales e intertextuales podrá darnos la base para una respuesta que no queremos aventurar mientras tanto.

(4) En «Carta de batalla por *Tirant lo Blanc,* el más lúcido homenaje literario a esa novela fabulosa, Vargas Llosa nos dice: *"Una novela total".* Novela de caballería, fantástica, histórica, militar, social, erótica, psicológica: todas esas cosas a la vez y ninguna de ellas exclusivamente, ni más ni menos que la realidad. Múltiple, admite diferentes y antagónicas lecturas y su naturaleza varía según el punto de vista que se elija para ordenar su caso. Objeto verbal que comunica la misma impresión de pluralidad que lo real, es, como la realidad, objetividad y subjetividad, acto y sueño, razón y maravilla. En esto consiste el "realismo total", la suplantación de Dios. ¿Es menos real lo que los hombres hacen que lo que creen y sueñan? ¿Las visiones, pesadillas y mitos existen menos que los actos? La noción de la realidad de los autores de caballería abraza en una sola mirada varios órdenes de lo humano, y en ese sentido su concepto del realismo literario es más ancho, más completo que el de los autores posteriores» (p. 20 del prólogo a la edición de *Tirant lo Blanc,* en Alianza Editorial, Madrid, 1969). Muchos de estos conceptos, *mutatis mutandis,* se pudieron utilizar para describir *Abaddón, el exterminador,* aunque obviamente el marco histórico-literario, tan diferentes, así como los sistemas literarios a que ambas novelas pertenecen son tan diferentes que imposibilita una comparación estricta.

El personaje Sábato de la novela, en un diálogo con Silvia, afirma no sin énfasis: «La novela de hoy, al menos en sus más ambiciosas expresiones, debe intentar la descripción total del hombre, desde sus delirios hasta su lógica. ¿Qué ley mosaica lo prohíbe? ¿Quién tiene el Reglamento absoluto de lo que debe ser una novela?» Tous les écarts lui appartiennent, dijo Valéry con asco reprobatorio. Creyó que la demolía y lo único que hacía era elogiarla. ¡Pedazo de racionalista! Y te digo novela porque no hay algo más híbrido. En realidad sería necesario inventar un arte que mezclara las ideas puras con el baile, los alaridos con la geometría. Algo que realizarse en un recinto hermético y sagrado, un ritual en que los gestos estuvieran unidos al más puro pensamiento, y un discurso filosófico a danzas de guerreros zulúes. Una combinación de Kant con Jerónimo Bosch, de Picasso con Einstein, de Rilke con Gengis Khan. Mientras no seamos capaces de una expresión tan integradora, defendamos al menos el derecho de hacer novelas monstruosas (...). Sólo en el arte se revela la realidad, quiero decir *toda* la realidad» (p. 200). Esta revelación total, cosa muy distinta por cierto del famoso reflejo que tanto daño hizo y hace todavía a la teoría literaria, echa mano para su expresión de esa capacidad o voluntad omnicomprensiva del género literario más abierto, «híbrido» en palabra de Sábato, que es el novelesco. Obviamente esta abertura no es caprichosa: los diferentes elementos heterogéneos (teoría ontológica, mito, denuncia política, etc.) tienen que integrarse, ser *funcionales*, pues, en un sistema mayor que es precisamente el texto que los sitúa y contrapone. Y esto es logrado por el narrador de *Abaddón* con la mayor eficacia posible: desde los epígrafes al punto final del texto.

Ahora bien, esta voluntad totalizadora se halla integrada en el texto de tal manera que sus instancias capitales ya se presentan a modo de indicios en el comienzo mismo de la novela:

Primero: *el eje diegético:* la aventura metafísica de Sábato en pos de las consecuencias ontológicas, sociales y éticas de la revelación del *Informe:*

> En la tarde del 5 de enero, de pie en el umbral del café de Guido y Junín, Bruno vio venir a Sábato, y cuando ya se disponía a hablarle sintió que un hecho inexplicable se producía: a pesar de mantener la mirada en su dirección, Sábato siguió de largo, como si no lo hubiese visto (...). La siguió con ojos atentos y vio cómo cruzaba la peligrosa esquina sin cuidarse para nada de los automóviles, sin esas miradas a los costados y esas vacilaciones que caracterizan a una persona despierta y consciente de los peligros (...). Bruno sabía que (Sábato), en ocasio-

> nes durante meses, caía en lo que él llamaba «un pozo», pero nunca como hasta ese momento sintió que la expresión encerraba una temible verdad. Empezó a recordar algunos relatos que le había hecho sobre maleficios, sobre un tal Schneider, sobre desdoblamientos (...) (p. 11).

Luego, el narrador señala los tres hechos que, como indicios de otros tantos sub-ejes narrativos, enlazados *(tejidos)* al eje principal, formarán el texto de *Abaddón:*

> En la madrugada de esa misma noche (la noche del 5 de enero) se porducían, entre los innumerables hechos que suceden en una gigantesca ciudad, tres dignos de ser señalados, porque guardaban entre sí el vínculo que tienen siempre los personajes de un mismo drama, aunque a veces se desconozcan entre sí (...).

Natalicio Barragán, el Loco, deambula borracho por la urbe y «al llegar a Pedro de Mendoza, las aguas del Riachuelo, en los lugares en que reflejaba la luz de los barcos, le parecieron teñidas de sangre. Algo le impulsó a levantar los ojos, hasta que vio por encima de los mástiles un monstruo rojizo que abarcaba el cielo hasta la desembocadura del Riachuelo, donde perdía su enorme cola escamada» (p. 12).

¿Se trata de una alucinación de *delirium tremens,* propia de un alcohólico? Así parece connotarlo el incidente que el narrador consigna a continuación: se aproxima un marinero que «no ve» al monstruo; sin embargo, otra vez solo el Loco Barragán, el monstruo enseña su naturaleza aterradora: «Cuando volvió a mirar, su terror se hizo más intenso: el monstruo ahora echaba fuego por las fauces de sus siete cabezas» (p. 13).

No creemos equivocarnos si relacionamos este pasaje, este «hecho» consignado por el narrador, con el primer epígrafe de la novela: *«Y tenían por rey al Angel del abismo, cuyo nombre en hebreo es Abaddón, que significa El Exterminador»,* tomado del Apocalipsis de Juan. De este modo se explicita uno de los sub-ejes diegéticos y una de las instancias de la novela, que podríamos llamar *mítica,* instancia con la cual se halla estrechamente relacionado el mundo —o submundo en el sentido de subterráneo— de los *Ciegos* que simboliza, a su vez, la dimensión apocalíptica del mal humano, en cuanto amenaza de destrucción total de la raza humana o del sentido humano de nuestro mundo cultural que, en resumidas cuentas, viene a ser lo mismo: el desierto del nihilismo anunciado por Nietzsche corroe nuestra esencia misma. La interpretación de esta dimensión apocalíptica tiene que descansar en el análisis de los valores semánticos, diegéticos y configu-

rativos presentes en el sistema narrativo de Ernesto Sábato en general y de *Abaddón* en particular; interpretación que, por otra parte, tendrá que comparar forzosamente esta dimensión apocalíptica o, mejor, el sentido de esta dimensión apocalíptica con la hermenéutica cristiana actual que ve en la irrupción de «los últimos tiempos» una ambivalencia rotunda: significa, por una parte, destrucción y exterminio y, por otra, el advenimiento total y definitivo del Reino de Dios.

> *La desesperación del inocente:* «El segundo hecho se refiere al joven Nacho Izaguirre. Desde la oscuridad que le favorecían los árboles de la avenida del Libertador vio detenerse un gran Chevy Sport, del que bajaron el señor Rubén Pérez Nassif, presidente de Inmobiliaria Perenas, y su hermana Agustina Izaguirre. Eran cerca de las dos de la mañana. Entraron en una de las casas de departamentos. Nacho permaneció en su puesto de observación hasta las cuatro, aproximadamente, y luego se retiró hacia el lado de Belgrano, con toda probabilidad hacia su casa. Caminaba con las manos en los bolsillos de sus raídos bluejeans, encorvado y cabizbajo (p. 13).

Este sub-eje diegético ofrecerá una de las instancias más enigmáticas y maestras del sistema que ya se presenta en *Sobre héros y tumbas:* frente a la angustia demoníaca del mal, o de la búsqueda del mal, se yergue la angustia del bien, o de la inocencia, del hombre inocente cara a cara de la irrupción del mal. Sin lugar a dudas, los pasajes que recubren este sub-eje (revestido en *Abaddón* por el personaje Nacho como lo estuvo en *Sobre héroes* por Martín) brindan a la literatura latinoamericana las páginas más brillantes, en las cuales se condensan la ternura y la angustia del ser humano al dejar el paraíso terrenal de la inocencia y al asomarse al mundo del mal que esfumará sus ensueños como nubes absurdas. Si alguna vez la palabra literaria transmitió esa situación límite sin traicionar a su intencionalidad estética fundamental, lo hizo en los diálogos entre Nacho (el niño-adolescente) y Carlucho, Carlo Américo Salerno, el hombre elemental, el pobre de espíritu.

La represión político-social: «Mientras tanto, en los sórdidos sótanos de una comisaría del suburbio, después de sufrir tortura durante varios días, reventado finalmente a golpes dentro de una bolsa, entre charcos de sangre y salivazos, moría Marcelo Carranza, de veintitrés años, acusado de formar parte de un grupo de guerrilleros» (pp. 13-14). Esta instancia, íntimamente ligada con la secuencia narrativa de la guerrilla del Comandante Ernesto Guevara en Bolivia, manifiesta, además, un *leitmotiv* del sistema: así como el narrador de *El túnel* consigna, como apoyo evidente de la maldad humana, los crímenes inauditos de la

represión nazi-fascista, el de *Abaddón* no puede dejar de apoyar su discurso sobre la brutalidad humana en los hechos contemporáneos: el genocidio en Viet-Nam y la tortura humana en Latinoamérica.

Una de las contribuciones más importantes, y cuyas consecuencias fértiles para la teoría literaria y el análisis semiótico-literario no podemos ni siquiera esbozar en estos apuntes, se nos ofrece en la relación del narrador con respecto a su relato, pues, y nunca lo enfatizaremos suficientemente, *Abaddón* es, en gran parte, un meta-discurso que toma precisamente esta relación como su material constructivo: el personaje Sábato asume lo que el narrador Sábato de *Sobre héroes y tumbas* había ofrecido como relato, particularmente el núcleo de la novela, el *Informe.* Esta asunción no es meramente teórica —instancia también presente: las discusiones, las reflexiones teóricas, los diálogos en los cuales Sabato expone sus ideas—, sino *vivencial:* Sabato es el sujeto de la diégesis central (personaje) y *vive* la aventura narrativa consecuencia de la revelación del Informe; por ello, no sólo indaga a su pasado (el de Sabato) y «convive» con los personajes de *Sobre héroes y tumbas* (con Bruno sobre todo), sino que se sumerge, como Vidal Olmos, en el mundo tenebroso de los Ciegos. Esta búsqueda auténtica —por ello cargada de angustia y gravedad— del sentido del *Informe* que, consecuentemente, podrá echar alguna luz sobre la condición humana, se halla anunciada, y calificada en cierto modo, en el segundo epígrafe de la novela, una cita de la novela de Lérmontov, *Un héroe de nuestro tiempo: «Es posible que mañana muera, y en la tierra no quedará nadie que me haya comprendido por completo. Unos me considerarán peor y otros mejor que lo que soy. Algunos dirán que era una buena persona; otros, que era un canalla. Pero las dos opiniones serán igualmente equivocadas.»* Palabras que también anuncian la última secuencia de la novela, la visita de Bruno al cementerio vecino a su lugar natal, secuencia del origen y fin por lo tanto, donde tropieza con la lápida de *Ernesto Sabato,* la cual remata con la palabra Paz. Acto que origina la siguiente meditación: «"Paz". Sí, seguramente era eso y quizá sólo eso lo que aquel hombre necesitaba, meditó. ¿Pero por qué lo había visto enterrado en Capitán Olmos, en lugar de Rojas, su pueblo verdadero? ¿Y qué significaba esa visión? ¿Un deseo, una premonición, un amistoso recuerdo hacia su amigo? ¿Pero cómo podía considerarse como amistoso imaginarlo muerto y enterrado? En cualquier caso, fuera como fuera, era paz lo que seguramente ansiaba y necesitaba, lo que necesita todo creador, alguien que ha nacido con la maldición de no resignarse a esta realidad que le ha tocado vivir; alguien para quien el universo es horrible, o trágicamente transitorio e imperfecto. Porque no hay felicidad absoluta,

pensaba (...) Todos estamos solos o terminamos solos algún día; los amantes sin el amado, el padre sin sus hijos o los hijos sin sus padres, y el revolucionario puro ante la triste materialización de aquellos ideales que años atrás defendió con su sufrimiento en medio de atroces torturas (...)» (pp. 472-473). No podemos imaginarnos a un *alter ego* sumido a tal punto en su obra: Cervantes tuvo cuidado de no entrecruzarse —como personaje, no se puede de otro modo en la serie o sistema literario— con el loco sublime, apenas sí se mezcló con los papeles escritos en lengua no-romance para hacerlos traducir y verterlos, a su vez, a su admirable prosa; Lovecraft no guardó en sus anaqueles el demoníaco libro Necromicón. Sábato va más allá de ambos al presentarnos a Sabato inmerso en una narración estricta literariamente, pero que no se olvida de haber «escrito» *Uno y el universo,* por ejemplo: he aquí el nivel intertextual marcado intencionalmente en el mismo texto y cuyo análisis e interpretación es la última tarea que anunciamos en estos apuntes.

RENATO PRADA OROPEZA

Centro de Investigaciones Lingüístico-Literarias
Instituto de Investigaciones Humanísticas
Universidad Veracruzana
Apartado postal 369
XALAPA, Ver., MEXICO

PRESENCIA DE LO DEMONIACO EN «ABADDON, EL EXTERMINADOR», DE ERNESTO SABATO

Abaddón, el exterminador, la tercera novela de Ernesto Sábato, puede considerarse la culminación de un vasto y dramático proyecto del autor por encontrarse a sí mismo mediante la creación novelística, labor que no sólo pone a prueba sus capacidades creadoras, sino que plantea, al mismo tiempo, el problema de su propio destino y el de la condición humana en el Universo. Las cuestiones sociales, morales y, sobre todo, metafísicas que afectan la existencia humana constituyen obsesiones que siempre han atormentado a este gran novelista argentino, para quien la actividad literaria debe ser siempre algo más que un mero juego o entretenimiento esteticista (1). Para él, la novela constituye un esfuerzo por salvar una parte de la individualidad, condenada irrevocablemente a la extinción física por la muerte; la obra de arte nace —escribe en *Abaddón*— de «ese mal metafísico que mueve a todos los grandes creadores a rescatarse por el arte» (2). La teoría novelística sabatiana corre, pues, pareja al pensamiento existencial del autor, que reconoce que: «En una gran novela se mueven seres humanos y los seres no sólo experimentan emociones y sentimientos: también piensan. De modo que las ideas no pueden estar ausentes del orbe novelístico» (3). Tanto *El túnel* como *Sobre héroes y tumbas* son

(1) Escribe Sábato que en una gran novela «cada palabra está respaldada por el escritor-hombre; nada está dicho en vano, por mero juego, por pura habilidad lingüística. Y cuando lo está, como muchas veces en Joyce, constituye un defecto y no una virtud. (...) La literatura ha dejado de pertenecer a las Bellas Artes, para ingresar en la metafísica». *Hombres y engranajes* en *Obras: Ensayos* (Buenos Aires, Editorial Losada, 1970), p. 250. En su rechazo del esteticismo coincide Sábato no sólo con la repugnancia que inspiraba a Unamuno, sino con otros pensadores existenciales europeos, especialmente Karl Jaspers, con cuya filosofía señalaré algunas coincidencias en este estudio. Sobre la visión estética y lúcida del arte afirma Jaspers: «La verdad cesa sólo cuando toda seriedad se hace imposible, cuando yo estéticamente disfruto las cosas al azar, cosas que nunca habrán de entrar en el reino de mis posibilidades, que están destinadas sólo a satisfacer mi curiosidad, mi deseo de variedad, y la incitación de emociones que nunca serán mías propias». *Philosophy,* volume 3, Translated by E. B. Ashton (Chicago & London: The University of Chicago Press, 1971), p. 169. Traduzco libremente al español de esta edición.

(2) *Abaddón, el exterminador,* Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1974, p. 129. Cito por esta edición, con la página entre paréntesis, en el texto de mi estudio.

(3) «Heterodoxia», en *Obras, ensayos,* Buenos Aires, Editorial Losada, 1970, p. 413. Para un estudio sobre la concepción sabatiana de la novela como género literario véase Ivan Schulman: «Ernesto Sábato y la teoría de la nueva novela», en *Homenaje a Ernesto Sábato,* editado por Helmy F. Giacoman, New York, Anaya-Las Américas, 1973, pp. 315-326.

novelas de una gran densidad intelectual y filosófica, pero el mundo de las ideas, en toda su dramaticidad y conflicto, se destaca aún más en *Abaddón*, ya que aquí el novelista ha intentado efectuar una especie de síntesis exploratoria de su propio quehacer literario, de su previa obra de ficción, y de su labor como ensayista. A continuación vamos a fijarnos solamente en un aspecto de la compleja problemática planteada por Sábato en *Abaddón, el exterminador:* su constante preocupación por el papel de lo demoníaco en la obra de creación artística.

Sábato ha expresado su concepto de la gran novela (del gran arte en general) como un anhelo de eternización, como un intento, escribe en *Abaddón*, repitiendo ideas ya expresadas en sus ensayos, de «paralizar el curso del tiempo» [26]. El arte es una actividad que se dispara hacia lo infinito y lo absoluto desde la perspectiva trágica de la finitud y la relatividad de todo lo humano, como un afán de trascender esa limitada y deficiente realidad: «¿Para qué crear si esta realidad que nos fue dada nos satisface? Dios no escribe ficciones: nacen de nuestra imperfección, del defectuoso mundo en que nos obligaron a vivir» [130]. Desde esta perspectiva, el arte surge como un acto de rebelión contra la existencia, como la actividad demoníaca por excelencia. Escribir ficciones que revelen profundamente la realidad de lo humano implica siempre para Sábato un encuentro fascinante y, al mismo tiempo, terrible con la misteriosa presencia del Mal en el Universo. De esta manera, la estructura temática de *Abaddón* incluye una concepción de resonancias maniqueístas, muy propia del pensamiento ensayístico de este autor.

En su libro de ensayos *Heterodoxia*, escribe Sábato bajo el subtítulo «Sobre la clave de la Historia»: «finalmente concluimos por entrever algo así como un combate metafísico entre el Bien y el Mal» (4). Este combate está también representado en el mundo de ficción sabatiano, particularmente en *Abaddón*, por la antinomia luz/tinieblas, aspecto que podemos vincular con su conocimiento del pensamiento existencial del filósofo alemán Karl Jaspers (5). Para éste, la existencia está dominada por dos poderes distintos que denomina «la ley diurna» y «la pasión nocturnal». La «ley diurna» es la que impone orden y forma en el caos de la existencia, el principio que nos ata a la razón y demanda la realización en este mundo y la perfección de la existencia en un

(4) *Heterodoxia*, p. 303.

(5) El siguiente texto revela la lectura de Jaspers por Sábato: «se advierte la estirpe romántica en un pensador como Jaspers, cuando defiende "la pasión nocturnal" ante la "ley diurna", cuando sostiene que la filosofía debe renunciar a la extensión por la profundidad estrecha o cuando se refiere a ese lenguaje cifrado con que el existente intenta invocar a sus semejantes desde su escarpada isla» (*El escritor y sus fantasmas, Obras, ensayos*, edic. cit., p. 710).

sentido infinito e ideal. La «pasión nocturnal», en cambio, propende a destruir todo sentido de orden; es la potencia que nos hunde en el abismo de la nada, que arrastra todo lo existente dentro de su torbellino (6). La dicotomía día/noche la ha relacionado Sábato respectivamente con su labor como ensayista y como novelista. Así bajo el título «Ensayo y Novela» se lee en *Heterodoxia* sólo una anotación que dice: «Lo diurno y lo nocturno» (7). En su novela *Abaddón*, Sábato vuelve a relatar su abandono de la ciencia, la que describe como «el universo de la luz» [338]. En sentido opuesto, su entrada en el mundo de las ficciones, a través del surrealismo (es decir, la forma artística extrema de la irracionalidad), la considera como un acercamiento al mundo de las tinieblas: «Sin saberlo, estaba yo virando de la parte iluminada de la existencia a la parte oscura» [339].

La polaridad día/noche, en su forma extrema, está simbolizada en *Abaddón* mediante la presentación caracterológica de dos estrambóticos y misteriosos personajes, que son como el anverso y el reverso de un mismo fenómeno, la radicalización de la existencia, ya sea en la dirección de la noche (Schneider) o en la del día (Schnitzler). Ambos están definidos bajo el aspecto de una modalidad existencial que Sábato, jasperianamente, parece considerar como inauténtica. La descripción de ambos, también, apunta sutilmente hacia lo diabólico. Así, a través de veladas sugerencias, Sábato nos lleva a pensar en Schneider como una encarnación del demonio: «Era muy corpulento, cargado de hombros, hasta el punto de parecer medio jorobado. De anchísimas espaldas, con brazos poderosos y manos velludas, con pelos muy negros en el dorso. En rigor, con excepción de la cara afeitada, pero con una barba que empezaba a brotarle apenas pasada la máquina, de todos lados le salían pelos negros, gruesos, rizados. De las orejas, por ejemplo» [71]. En su erudito estudio *The Devil in Legend and Literature* recuerda Maximilian Rudwin cómo es frecuente representar al diablo con una joroba, y también señala la pelambre como una característica que suele asociarse con la representación del Malo (8). Sábato vincula a este Schneider con las potencias tenebrosas y diabólicas del nazismo (9). Pero lo más sospechoso de su personalidad radica en su ambigüedad, en no poder ser enteramente razonado ni explicado, lo que constituye un indicio de su extraña conexión con los poderes demo-

---

(6) Véase *Philosophy*, vol. 3, p. 90.

(7) *Heterodoxia*, p. 370.

(8) Maximilian Rudwin: *The Devil in Legend and Literature* (La Salle, Illinois: The Open Court Publishing Co., 1973), p. 48.

(9) Para algunos datos muy interesantes y sugerentes sobre este aspecto de Schneider, véase Salvador Bacarisse: «*Abaddón, el exterminador:* Sábato's Gnostic Eschatology», en *Forum for Modern Language Studies*, vol. 15, p. 190.

níacos. Sábato observa: «no hay que buscar coherencia en el poder diabólico, pues la coherencia es propia del conocimiento luminoso, y en particular de su máximo exponente, las matemáticas. El poder demoníaco es, a mi juicio, pluralista y ambiguo» [83].

Dicha ambigüedad, por otra parte, es lo que permite identificar el cariz demoníaco del otro personaje, Schnitzler, a pesar de ser éste un defensor aparente del mundo de la luz. El autor describe su cabeza como «obtenida mediante el cruzamiento de un pájaro con un ratón» [357] (10). Schnitzler, «sonriendo mefistofélicamente», le muestra a Sábato en la novela un retrato dedicado de Hermann Hesse (11). Sábato piensa: «Claro, claro, la misma cara de criminal ascético retenido al borde del asesinato por la filosofía, la literatura y probablemente cierta invencible, aunque secreta, respetabilidad profesoral» [357]. La sonrisa mefistofélica de Schnitzler sugiere lo diabólico, en contraste con sus teorías sustentadoras del valor de la racionalidad de la cultura occidental, al igual que la ambigüedad fisiognómica del novelista alemán sugiere el inquietante dualismo anímico que, bajo la máscara del espíritu puro, de la razón, oculta las oscuras pasiones del «lobo estepario». Luz y tinieblas, el día y la noche se reflejan contradictoriamente en el rostro de Schnitzler, como en el de Hesse; el oxímoron *criminal ascético* constituye la expresión dialéctica de una dualidad anímica que Sábato percibe en su propia alma y que trata de explorar en el mundo de ficción de su novela (12). Hay, además, otro aspecto que descubre la presencia de lo demoníaco en el personaje Schnitzler de *Abaddón*. Se trata de su manifiesta misoginia, rasgo que ya encontrábamos en el satánico Fernando Vidal Olmos de *Sobre héroes y tumbas*. De Schnitzler observa Sábato: «ciertas citas revelaban que odiaba a las mujeres, o que, en el mejor de los casos, las desdeñaba con ironía satánica» [359]. El adjetivo no es caprichoso, ya que el odio al sexo femenino ha sido considerado también por los demonologistas como una característica distintivamente diabólica (13).

Para Sábato, la muerte y la locura son, frecuentemente, el precio a pagar por la audacia del artista que se aventura, en su creación, por los caminos de lo tenebroso. Es ésta una idea que el novelista argen-

---

(10) Para Rudwin, la rata o el ratón es una de las tantas metamorfosis del diablo (véase *op. cit.*, p. 41).

(11) La peculiar relación literaria de Hesse y Sábato ha sido objeto de estudio por Oscar Caeiro. Véase «Hesse ante Sábato», en *Hermann Hesse, 1877-1977: Homenaje en su centenario*, Departamento de Letras, Trabajos, Comunicaciones y Conferencias, 19 (La Plata, Facultad de Humanidades, Universidad de La Plata, 1977), pp. 49-63.

(12) Angela B. Dellepiane señala con criterio certero que el oximoron «es más que figura de retórica [en Sábato], el módulo en que concibe—y expresa—su dialéctica». *Sábato: un análisis de su narrativa*, Buenos Aires, Editorial Nova, 1970, p. 176.

(13) Rudwin, pp. 225-226.

tino ha expresado insistentemente en sus ensayos, pero que en *Abaddón* encontramos vinculada al destino mismo del autor-protagonista, el propio Sábato. Allí se manifiesta en los siguientes términos: «¿Pero si esos monstruos invisibles, una vez invocados, se lanzaban sobre nosotros sin que pudiéramos dominarlos? O nuestro conjuro no es el exacto y resulta incapaz de abrir las puertas de los infiernos; o es exacto y entonces corremos el riesgo de la locura o de la muerte [290] (14). Por eso, para Sábato, el gran artista es «un mártir»: «Pero sólo los grandes poetas nos han revelado la verdad, dijeron lo que han visto. (...) Blake, Milton, Dante, Rimbaud, Lautréamont, Sade, Strindberg. Dostoievski, Hölderlin, Kafka. ¿Quién es el arrogante que puede poner en duda el testimonio de estos mártires?» [162]. «Son los que sueñan por los demás. Están condenados, entendé bien, CONDENADOS: —casi gritó— a revelar los infiernos» *(Ibíd.)*. De acuerdo con esta concepción sabatiana, el gran creador de ficciones, como el poeta visionario, asume el sacrificio de una misión demoníaca, se enfrenta con los demonios de su época y de esta forma manifiesta estratos de la realidad totalmente ignorados por el hombre ordinario.

Las potencias nocturnas, demoníacas, encarnadas en diversos personajes (ya he aludido a Schneider y Schnitzler) funcionan en *Abaddón* como elementos inhibitorios, otras veces instigadores, para que el novelista, personaje en su novela, lleve a cabo su destino artístico. En relación con este destino, el personaje más importante es el llamado simplemente R. (15). La conexión de este incógnito personaje con las fuerzas demoníacas se halla implícita en la descripción que de él hace Sábato: «sugería un gran ave de rapiña, un gran halcón ncturno (y, en efecto, nunca lo vería sino en la soledad y las tinieblas). (...) A pesar de estar sentado, calculé que debía de ser bastante alto y levemente encorvado. Vestía con ropa gastada, pero a través de lo raído se veía su aristocracia» [298]. Además, reconoce Sábato en este personaje «una especie de dignidad, aunque fuese una dignidad diabólica» [301]. Volvemos a reconocer facetas demonológicas en la presentación de R., quien, como Schneider, se caracteriza por el atributo de la ligera joroba, y además, tiene el aspecto tenebroso de un ave de rapiña (16). Su porte aristocrático, su dignidad de caballero, tiene además anteceden-

(14) Recordemos cómo Harry Haller, en *El lobo estepario*, tropieza a la entrada del «Teatro Mágico» con el siguiente letrero: «Sólo para locos. / Precio de entrada: su cordura. / Herminia está en el infierno» (traduzco libremente de la edición inglesa: Hermann Hesse. *Steppenwolf* [New York: Holt, Rinehart & Winston, 1963], p. 164).

(15) Observa Nivia Montenegro: «When Sábato examines the concept of the novel or the process by which it comes into being, R. is likely to appear.» Y añade: «Whenever Sábato yields to R. it will represent the moment of creation» («Structural and Thematic Elements in *Abaddón, el exterminador*», en *Latin American Literary Review*, vol. 12, p. 44).

(16) Véase Rudwin, p. 41.

tes demonológicos (17), y seguramente aquí puede hallarse una resonancia, más o menos directa, de Dostoievski, quien representa al «diablo» que dialoga con Ivan Karamasov como un «gentleman ruso de cierta clase», si bien pobre, según indica su indumentaria (18).

Pero, pueden encontrarse aún más evidencias proporcionadas por la demonología tradicional para explicar el papel demoníaco ejercido por el personaje R. en la tercera novela de Sábato. Así, por ejemplo, destaca Maximilian Rudwin la importancia de las creencias legendarias sobre la vocación literaria del diablo. En este sentido, refiere este investigador que el místico Jacob Boehme relata que, al ser preguntado Satanás por la causa de su caída en desgracia frente a Dios, había respondido el Malo: «Yo quería ser autor» (19). Señala también Rudwin la intensificación, en los escritores modernos, de la preocupación por los aspectos demoníacos de la naturaleza humana y, consecuentemente, la revivificación de la antigua concepción teológica (tanto católica como protestante) del arte como un producto diabólico. Rudwin cita las conocidas opiniones de Baudelaire y de Gide al respecto. Igualmente Sábato hace referencia en *Abaddón,* como en sus ensayos, a la afirmación de William Blake de que «los poetas están siempre del lado de los demonios» [289]. Acéptese o no esta afirmación literalmente, Sábato se propone explorarla en su mundo novelístico y la lleva en *Abaddón,* simbólicamente, hasta sus últimas consecuencias.

Sábato hace al enigmático personaje R., responsable de su abandono de la ciencia (huida del día) y de su entrega a la novela (las potencias nocturnales): «*fue él* —escribe— quien me forzó a abandonar la ciencia», y «fue también él el que me forzó a escribir ficciones» [308-309]. (Cursivas de Sábato.) Pero al propio tiempo deja Sábato traslucir su identificación con el simbólico personaje, al insinuar que éste constituye una especie de doble suyo: «Me pareció alguien vagamente conocido: era de mi misma edad (somos gemelos astrales, me comentaría después...)» [298]. Todo hace pensar que el novelista, angustiado ante el abismo de su propio yo creador, lo objetiva como un personaje, como una influencia exterior, como un diablo o destino que trata de dominarlo («me forzó»). Pero en un plano existencial, el autor nos da a entender que está lidiando con su libertad, con una posibilidad de su existencia como escritor de ficciones. En este sentido, R. emerge como un símbolo de la natu-

---

(17) Rudwin, p. 50.

(18) «Los hermanos Karamasov», en *Obras completas,* tomo III, Madrid, Aguilar, 1961, página 491.

(19) Rudwin, p. 260. El relato de Boehme aparece citado también por Denis de Rougemont: *The Devil's Share,* New York, Pantheon Books, 1944, p. 131.

raleza demoníaca del novelista contemporáneo y, en particular, del propio arte sabatiano. En *Abaddón*, el autor-personaje llega incluso a insinuar su semejanza con una clase de demonios, la misma a la que parece pertenecer R. Así, en un breve fragmento de la novela cita unos datos de Jean Wier, demonólogo alemán del siglo XVI: «Los Lucífugos, los que huyen de la luz, son el sexto y último género [de demonios]» [296]. Y dos páginas más adelante observa Sábato: «Busqué un rincón oscuro, porque había empezado a rehuir a la gente y porque siempre la luz me ha hecho mal (recién advierto este hecho sin embargo de toda mi vida...)» [298].

La tesis del origen demoníaco del arte contemporáneo ha sido sustentada por Sábato también en su obra ensayística: «La tarea central de la novelística de hoy es la indagación del hombre, lo que equivale a decir que es la indagación del Mal. El hombre real existe desde la caída. El hombre no existe sin el Demonio: Dios no basta. La literatura no puede pretender la verdad total sin ese censo del Infierno. El orden vendrá luego» (20). En esta cita es importante observar que Sábato no hace referencia a los males del mundo en plural, sino al *Mal*, en singular y con mayúscula, dándole un sentido teológico, que se verifica en la mención adicional a la «caída» y al «Demonio». En su novela, *Abaddón, el exterminador*, el encuentro con el Mal será también un reencuentro con *el Malo*, encarnado en diversos personajes como Schnitzler, Schneider y R. La reaparición, en las páginas de *Abaddón*, de Alejandra, personaje de *Sobre héroes y tumbas*, como si fuera un demonio *succubus* que trata de consumir eróticamente, en sueños, al autor, envolviéndolo en sus llamas, constituye otro ejemplo de la presencia de lo demoníaco en la novela. Pero, sobre todo, lo demoníaco lo encontramos en la interioridad del propio autor-personaje que se propone indagar la esencia de su arte mediante un proceso imaginativo de autoexploración y autocreación.

La presencia en *Abaddón* de elementos demoníacos indica que nos hallamos ante una obra sumamente representativa de nuestro tiempo, pero, a la vez, ese demonismo y el ímpetu totalizante que caracterizan la producción literaria sabatiana aproximan al novelista argentino al tipo de artista romántico, que Otto Rank interpreta como aquel que solamente puede crear mediante el sacrificio perpetuo de su propia vida (21). Entre el artista y su arte, observa Rank, se inter-

---

(20) *El escritor y sus fantasmas*, p. 724.

(21) Otto Rank: *Art and Artist*, New York, Agathon Press, 1968, p. 49. El crítico Fernando Alegría ha calificado a *Sobre héroes y tumbas* de novela romántica o neorromántica. Véase *Novelistas contemporáneos hispanoamericanos*, Boston, D. C. Heath & Co., 1964, páginas 26-27. Discutiendo este punto con el propio Alegría en una entrevista, Sábato acepta la denominación de romántico, en términos amplios, aplicada no sólo a sí mismo, sino al

pone siempre la vida, algunas veces dividiendo y otras unificando, algunas veces fomentando y otras inhibiendo (22). Al analizar el proceso interno de la novela que está escribiendo, el autor-personaje, Sábato, se presenta a sí mismo desgarrado entre el ardiente deseo de escribir otra novela y el temor que le produce el entregarse plenamente a esta tarea. Este conflicto se refleja en otro episodio de la novela, en el cual volvemos a encontrar la intervención de fuerzas tenebrosas y demoníacas. Se trata de las pesadillas sufridas por su mujer, la que designa por M. en la novela. Los sueños de M se relacionan con la creatividad de su marido y, por lo tanto, tienen que ver con R., quien se le aparece como un homúnculo que la mira desde dentro de un frasco de cristal, o como un negro gusano que le salta a la cara al ser operada por un cirujano amigo. Es sabido que el diablo aprisionado en una botella es una frecuente representación en la demonología. En este caso, también, podríamos percibir una resonancia de la escena segunda del acto segundo del *Fausto,* de Goethe, en la cual Wagner logra, con la colaboración de Mefistófeles, producir químicamente un homúnculo en una botella, cuya tarea consiste, precisamente, en obrar sobre Fausto, quien requiere un auxilio superior «para salir del estado de parálisis en que se encuentra» (23). En relación con su parálisis literaria, Sábato comprende que no puede contener indefinidamente las fuerzas que lo acosan para que escriba, pero sus temores se exacerban, al pensar en las terribles consecuencias existenciales de una entrega total al acto creador.

Hay en la visión de lo demoníaco en Sábato un sentido ambivalente. Si en el mundo de Goethe, como ha indicado Jaspers, lo demoníaco se encuentra siempre como un límite respetado; en Sábato la potencia demoníaca es al mismo tiempo buscada y rehuida. Buscada como una última y desesperada posibilidad de trascendencia; rehuida con el terror que impone el misterio de lo puramente maléfico y tenebroso. Es así que escribe en *Abaddón:* «¿La fe del creador en algo todavía increado, en algo que debe sacar a luz después de hundirse en el abismo y entregar su alma al caos era sagrada? Sí, debía serlo. Y nadie debía impugnarla. Ya bastante castigo le era impuesto por lanzarse a semejante horror» [290]. Sábato, pues, ama y teme lo de-

---

género de la novela en general: «Así, desde sus mismos orígenes, la novela es la expresión por antonomasia del espíritu romántico; y no es exagerado buscar en ella los fundamentos y la expresión más vital de este levantamiento del hombre contemporáneo» (véase *Homenaje...,* edic. cit., p. 21).

(22) Rank, p. 59.

(23) Véase esta interpretación del episodio del homúnculo en *Fausto,* en J. P. Eckermann: *Conversaciones con Goethe,* tomo II, traducción de J. Pérez Bances, Madrid, Colección Universal, 1920, pp. 142-143. En sus conversaciones con Eckermann, Goethe reafirma la índole demoníaca del «homúnculo» y su conexión con los poderes de Mefistófeles.

moníaco, como se ama y se teme al destino. Cuando no lo reconoce, lo hace con ese sentimiento de culpabilidad presente en casi toda su novela *Abaddón, el exterminador;* porque el autor discierne existencialmente que, como ha dicho Jaspers, «la Existencia tiene profundidad solamente allí donde reconoce su destino» (24). Pero, cuando piensa en la entrega a las fuerzas demoníacas de la creación, lo hace con la angustia de quien intuye estar aventurándose por posibles caminos de pérdida y autodestrucción.

De esta manera, después de la entrega de Sábato a las fuerzas nocturnales de la creación novelística, queda efectuado el desdoblamiento y la enajenación definitivos del autor de *Abaddón:* de una parte, el Sábato transformado en horrible murciélago (25), monstruo de su arte, ignorado por todos los de su casa e invisible a todos menos a su perro, que con percepción animal para lo diabólico y sobrenatural, le ladra con los pelos erizados; por otra parte, el Sábato, existente, solitario e incomprendido: «Los dos estaban solos, separados del mundo. Y, para colmo, separados entre ellos mismos» [473]. El uno, el artista, condenado al recinto hermético de la novela, mundo infernal y monstruoso, porque aspira a la aniquilación del tiempo; el otro, el Sábato de la vida real, condenado a la temporalidad y en espera de su propia aniquilación en la muerte. El dilema no es exclusivo del novelista argentino, pero se agudiza en él, como en muchos autores de nuestro tiempo, por el afán totalizante de su creatividad, afán que podemos caracterizar, usando palabras de Rank, como «un sometimiento total del artista a la vida y una entrega completa de sí mismo a su producción» (26).

Al lanzarse Sábato a la tarea demoníaca de la creación «total», al entregarse a las potencias nocturnas como un absoluto, ha ido en pos de una trascendencia que lo realiza como artista, pero que lo destruye como persona, como existente. En este sentido, ha afirmado Karl Jaspers: «Aquel que, en principio, haya violado la ley diurna en beneficio de la noche, no podrá continuar viviendo realmente —es decir, viviendo constructivamente y con oportunidad de ser feliz» (27). La lectura de *Abaddón* tiende a dejar al lector con la convicción de que lo infernal y lo teratológico son el único camino para un proyecto de creación artística absoluta. La salvación y el triunfo del artista se convierten en la perdición y el fracaso del existente. En esta tercera novela de Ernesto Sábato queda plenamente manifestada, en un

---

(24) *Philosophy,* III, p. 100.
(25) Para la encarnación del diablo en forma de murciélago, véase Rudwin, p. 41.
(26) Rank, p. 60.
(27) *Philosophy,* III, pp. 94-95.

marco de confesión autobiográfica, la trágica escisión de este autor, entre el hombre-artista que aspira a lo absoluto y el hombre-existente, fatalmente atado a los límites de la realidad y a la finitud y relatividad de la existencia temporal (28).

GEMMA ROBERTS

7745 S. w. 86 Street (D-423)
Florida 33143
MIAMI (USA)

(28) Carlos Isasi Angulo admite acertadamente la importancia autobiográfica de *Abaddón, el exterminador:* «Ese es precisamente el valor máximo de *Abaddón*..., el testimonio de impotencia de un autor que nos muestra descarnadadamente su propia intimidad e incluso el proceso reiterativo de su ardua labor.» («El último autoexorcismo de Ernesto Sábato»), XVII Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana (Madrid, Edic. de Cultura Hispánica del Centro Iberoamericano de Cooperación, 1978, p. 1086).

EL CLAROSCURO COMO AMBIENTE TOTALIZADOR EN «ABADDON, EL EXTERMINADOR», DE ERNESTO SABATO

De entrada, esparcidas por las cubiertas negras que encierran la última novela de Ernesto Sábato, se encuentran ya chispazos blancos. Este juego de claroscuros anticipa el ambiente que impregna la novela entera. Los momentos de luz y de claridad, poco frecuentes, sirven de contraste con el reino de las tinieblas donde la negrura se destaca tanto en las descripciones del mundo circundante como en las cavilaciones del espíritu, del reino interior. A lo largo de estas páginas se explorará la dimensión de la oscuridad y su contrapunto de la luz —en sentido recto tanto como figurado— en *Abaddón, el exterminador,* ilustrada principalmente en el cuadro de claroscuros que ofrece el protagonista mismo, Ernesto Sábato.

LA OSCURIDAD NOCTURNA

La representación más literal de la oscuridad en *Abaddón, el exterminador* ocurre en su asociación con la noche. Los sucesos de ambiente nocturno dominan a lo largo de la novela. A veces el sol mismo es enfocado como «el sol negro» [345] o «uno de esos soles de medianoche» [470] (*).

Rara vez la noche se ajusta a la imagen clásica y poética que se observa aquí: «ese cielo estrellado parecía ajeno a cualquier interpretación catastrófica: emanaba serenidad, armoniosa e inaudible música. El topos uranos, el hermoso refugio» [405]. Este cuadro resulta ser engañoso, pues mayormente la oscuridad favorece a las potencias tenebrosas. Y como ambiente sempiterno de los ciegos —con quienes vive obsesionado Sábato— la oscuridad resguarda su máximo temor.

Tres de los hilos narrativos que brotan ya en las primeras páginas de la novela suceden de noche: Natalicio Barragán, denominado

(*) Ernesto Sábato: *Abaddón, el exterminador* (Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1974). Todos los números entre paréntesis después de las citas, a lo largo del artículo, se refieren a las páginas correspondientes en esta edición del libro.

el Loco, tiene la visión aterrorizante de un dragón; Nacho Izaguirre espía a su hermana cuando ésta entra en una casa de departamentos con un hombre; Marcelo Carranza, acusado de ser guerrillero, está siendo víctima de violentas torturas que le conducirán a la muerte. En todos los casos referidos se relaciona con la negrura exterior un estado de ánimo también oscuro. En el caso de Barragán son sus visiones apocalípticas. Para Nacho es la inquietud del alma, que él expresa en forma de poesía cuando contempla a su hermana dormida en casa. Para Marcelo, la declinación del día se asocia con el fin del mundo, un fin apacible antes del comienzo de la tortura. Pero cuando la muerte está por vencerlo, murmura Marcelo:

> ¡DIOS MIO, POR QUE ME HAS ABANDONADO! (...) Dios ha tenido un ataque de locura y todo su universo se quiebra en pedazos, entre aullidos y sangre, entre imprecaciones y restos mutilados [488].

La oscuridad más imponente es la que envuelve al protagonista Ernesto Sábato. Bruno Bassán, fiel observador de aquél, lo nota:

> Bruno sabía que, en ocasiones durante meses, caía en lo que él llamaba «un pozo», pero nunca como hasta ese momento sintió que la expresión encerraba una temible verdad (...). Un gran desasosiego comenzó a apoderarse de su espíritu, como si en medio de un territorio desconocido cayera la noche y fuese necesario orientarse con la ayuda de pequeñas luces en lejanas chozas de gentes ignoradas, y por el resplandor de un incendio en remotos e inaccesibles lugares [11-12].

Bruno piensa en Nacho, en Marcelo y en Sábato y luego repara en el final de un día en Buenos Aires: «El silencio se hacía más grave a medida que avanzaba la noche, como se recibe siempre a los heraldos de las tinieblas» [18].

La noche, como ambiente, refleja las tinieblas personales de Sábato. Escribiendo «lunes a la noche», Sábato apunta «el tumulto interior», las presiones que le incitan a intentar poner orden en el caos de su universo personal [134]. En otra ocasión Sábato piensa «en las propias tinieblas» mientras camina en el crepúsculo [276]. Hablando en la oscuridad con Beto, Sábato enjuicia el mundo peligroso: —Comprendé, Beto. Es un carnaval siniestro: disfrazado de payasos hay también monstruos [295]. De ambiente nocturno son algunos de los episodios de importancia fundamental para Sábato, los cuales se relatarán en detalle más adelante: el sueño de Soledad, el monstruoso rito con ella y muchos de los sucesos del año decisivo de 1938 en

París. La descripción de la oscuridad nocturna y de las tinieblas del alma sirve para crear un ambiente de negrura, en sentido recto tanto como figurado. También al final de la novela se refleja el doble papel de esta oscuridad cuando Bruno tiene la visión de una lápida con el nombre de Ernesto Sábato y la inscripción PAZ. Bruno deambula de noche, y entre los versos que se le ocurren se encuentran:

Una barca angustiada naufraga
bajo las estrellas
el rostro callado de la noche [528].

LO OSCURO Y LO OCULTO

A lo largo de *Abaddón, el exterminador,* la oscuridad exterior y la del reino interior del protagonista Ernesto Sábato se asocian con lo oculto. Sábato está convencido de que las fuerzas ocultas han rondado por su vida desde la fecha de su nacimiento, el 24 de junio, siendo éste «un día infausto, porque es uno de los días del año en que se reúnen las brujas» [23]. Se agrandaron los infortunios asociados con su nacimiento porque le pusieron el nombre de un hermano suyo que acababa de morir. Además, su apellido está «derivado de Saturno, Angel de la soledad en la Cábala, Espíritu del Mal para ciertos ocultistas, el Sabath de los hechiceros» [23].

Persiste la influencia de las fuerzas ocultas durante su adolescencia. Sábato describe su amistad con los hermanos Juan Bautista y Florencio Carranza, comparándolos con María de la Soledad, personaje misterioso que no es hermana de ellos, pero quien, por alguna razón inexplicada y quizá inexplicable, vive en su casa. El contraste entre Soledad y Florencio deja relucir el cuadro en claroscuro que define la vida del protagonista Sábato. Cuenta éste:

> No sé por qué me he quedado hablando de este muchacho, en lugar de referirme a Soledad. Acaso sea porque en las tinieblas de mi existencia (y Soledad es casi la clave de esas tinieblas) Florencio me resulta como la lejana lucecita de un refugio en que habitan seres positivos y bondadosos [306].

El rastreo de la vinculación misteriosa entre Soledad y Sábato se retrotrae hasta 1927, con referencia especial a un sueño cuya concreción posterior representa la fusión de la dimensión onírica con la de la vigilia. Sábato sueña que al final de un pasadizo subterráneo «estaba Soledad esperándolo, desnuda, fosforescente en la oscuridad» [464]. Le persigue esta visión alucinante que se concreta cuan-

do Soledad, descrita por Sábato como un ser nocturno, le conduce por una serie de túneles secretos sin más luz que la de una lámpara que ella lleva. Habiendo atravesado esos laberintos que a Sábato le parecían cada vez más impenetrables, Soledad apaga su lámpara y los dos se reúnen con un siniestro personaje a quien sólo conocemos como R. Que su encuentro tenga lugar bajo la Iglesia de la Inmaculada Concepción resulta irónico, pues Soledad se revela como una mujer serpiente. Los tres forman un triángulo de significado simbólico. R. le revela a Sábato: —Te diré que también éste es uno de los nudos del universo de los ciegos [467]. Soledad se despoja de la túnica y sigue con el monstruoso rito:

> Una vez desnuda se arrodilló sobre el camastro en dirección a S. Lentamente echó su cuerpo hacia atrás, mientras abría sus piernas y las estiraba hacia adelante. S. sintió que allí estaba en ese momento el centro del universo. R. tomó el farol de la pared, que despedía un fuerte olor a aceite quemado y mucho humo, recorriendo la cueva se puso al lado de S., y le ordenó:
>
> —Ahora mira lo que tenés que ver.
>
> Acercando el farol al cuerpo de Soledad, iluminó su bajo vientre, hasta ese momento oscurecido. Con horrenda fascinación, S. vio que en lugar del sexo, Soledad tenía un enorme ojo grisverdoso, que lo observaba con sombría expectativa, con dura ansiedad.
>
> —Y ahora —dijo R.— tendrás que hacer lo que es necesario que hagas.
>
> Una fuerza extraña empezó desde ese instante a gobernarlo y sin dejar de mirar y ser mirado por el gran ojo vertical, se fue desnudando, y luego lo hizo arrodillar ante Soledad, entre sus piernas abiertas [468].

Al narrar este episodio clave, Sábato recorre todos los elementos íntimamente asociados con sus tinieblas personales: la noche, la falta de luz, el descenso laberíntico, el ojo simbólico y las claves al universo de los ciegos: siempre la ceguera. En su ascenso, la luminosidad que lo guía se matiza de una nueva impresión de claroscuro, pues no se trata de un sol deslumbrante, sino de «un cielo iluminado por uno de esos soles de medianoche que alumbran glacialmente las regiones polares» [470].

Sábato intenta refugiarse en el universo aparentemente claro de las matemáticas y de la ciencia. En 1938, una década más tarde, Sábato recuerda el horrendo rito con Soledad y se da cuenta de la imposibilidad de resguardarse «en el luminoso universo de la ciencia» [469]. Este esfuerzo representa, al menos, uno de los chispazos de luz —tanto la luz del conocimiento como la de la razón— en un mundo donde ya se ha afirmado la prepotencia de la oscuridad.

Pero no le sirven en su vida las soluciones que le pueden llegar del mundo de las matemáticas. Sábato recurre al juicio de ciertos ocultistas al reflexionar sobre este período de su vida, el cual pasó trabajando en el laboratorio Curie en París: «Sin saberlo, estaba virando yo de la parte iluminada de la existencia a la parte oscura» [339]. El siguiente diálogo entre Sábato y un antiguo conocido suyo, quien parece más bien un inquisidor, revela su intento de huir hacia el universo luminoso:

—Desde chico tuviste terror a las cuevas.

No era tanto una pregunta como una afirmación que yo debía confirmar.

—Sí —respondía yo mirándolo fascinado.

—Tuviste asco por lo blando y lo barroso.

—Sí.

—Por los gusanos.

—Sí.

—Por la basura, por los excrementos.

—Sí.

—Por los animales de piel fría que se meten en los agujeros terrestres.

—Sí.

—Ya sean iguanas, ratas, hurones o comadrejas.

—Sí.

—Y por los murciélagos.

—Sí.

—Seguramente porque son ratas aladas, y para colmo, animales de las tinieblas.

—Sí.

—Entonces huiste hacia la luz, hacia lo límpido y transparente, hacia lo cristalino y helado.

—Sí.

—¿Las matemáticas?

—Sí, sí [311-312].

En este momento el protagonista Sábato ve delante de sí muchos elementos del cuadro en claroscuro que han llegado a componer su vida, en la negrura —tanto metafórica como recta— de la cual se ha esforzado por escapar. Sin embargo, como un péndulo que en una de cuyas oscilaciones llega al final de su trayectoria, desde el universo claro de las matemáticas, Sábato se siente irremediablemente impulsado hacia el polo contrario, el mundo de las tinieblas.

A lo largo de la novela se vuelve a insistir en el contraste entre lo claro y luminoso y lo oscuro y oculto, fuerzas que tiran y empujan dentro del protagonista Ernesto Sábato. El recuerda uno de estos momentos de apocalipsis y catástrofe:

> Ahora, después de treinta años, vuelven a mi memoria esos días de París, cuando la historia ha cumplido parte de los funestos vaticinios. El 6 de agosto de 1944, los norteamericanos prefiguraron el horror final en Hiroshima. El 6 de agosto. El día de la luz, de la transfiguración de Cristo en el monte Tabor [344].

Sábato asocia el derrumbe de la civilización con su crisis personal, con sus propias tinieblas. La analogía precipita una nueva visión en claroscuro:

> Y lo sentía como una revelación inminente y a la vez imposible. Pero acaso ese secreto le fuera revelado a medida que avanzase, y quizá pudiese finalmente verlo a la luz terrible de un sol nocturno, cuando ese viaje terminara. Conducido por sus propios fantasmas, hacia el continente que sólo ellos podían conducirlo. Y así, con los ojos vendados, sentía de pronto que lo llevaban al borde de un abismo, en cuyo fondo estaba la clave que lo atormentaba [276].

En esta búsqueda, el universo luminoso de las matemáticas había sido más un estorbo que una ayuda. Señalando «ese desgarramiento entre su mundo conceptual y su mundo subterráneo» [40]. Sábato vislumbra una débil esperanza en la escritura, en su propia misión de novelista.

Además de su desilusión con la ciencia, otro episodio fundamental en su renuncia del mundo de la luz ocurre en 1938 y en París. Se trata del pintor Víctor Brauner, quien, desde hacía años, pintaba cuadros inquietantes con ojos obsesivos. Es de notar en algunos de esos cuadros la sustitución de un ojo por el sexo femenino, lo cual representa la inversión del monstruoso rito referido entre Sábato y Soledad —conexión no señalada por el propio Sábato—. Pero éste sí nota que Brauner, ya en 1931, había pintado autorretratos con un solo ojo. Volviendo al año 1938, Brauner, al presenciar una discusión excitada entre Domínguez y otro señor, trata de detener a aquél. Domínguez, por casualidad (¿por casualidad?) le arranca un ojo a Brauner. El presentimiento de su porvenir con un solo ojo por parte de Brauner confirma para Sábato el poder de las fuerzas ocultas. Pero estas fuerzas no logran rienda suelta hasta que Sábato escriba el «Informe sobre ciegos».

Desde la escritura de *Sobre héroes y tumbas* y concretamente el «Informe sobre ciegos», Sábato vive obsesionado con las figuras de las tinieblas, de las cuales había querido precisamente librarse mediante la escritura de la novela. Pero éstas siguen torturándole desde la oscuridad que él denomina el continente prohibido. Sábato sospecha que casi todo conocido —o desconocdo— suyo guarda alguna relación con las potencias tenebrosas. Explora, por ejemplo, posibles vínculos con relación a R., al Dr. Schneider y a su compañera Hedwig. Sospecha que el apoyo de la ciencia racional y de la civilización occidental por parte del doctor Schnitzler no sea más que «una simple repartición del trabajo» llevada a cabo por las potencias tenebrosas [453]. Especula sobre la relación entre cierto general Haushofer, Hitler y el Demonio. Concluye:

> Como acabo de decirle, no hay que buscar coherencia en el poder diabólico, pues la coherencia es propia del conocimiento luminoso, y en particular de su máximo exponente, las matemáticas. El poder demoníaco es, a mi juicio, pluralista y ambiguo [83].

Sábato hace referencia a su lectura de libros de ocultismo. A este respecto apunta varios «Datos a tener en cuenta», a saber: comentarios sobre varios de los seis géneros de demonios, sobre los Siete Príncipes Infernales, sobre Isaac «el Ciego», el padre de la Cábala moderna y otros símbolos de importancia para los iniciados [295-296]. La importancia atribuida por Sábato a la ceguera de Isaac subraya su creencia en la relación entre las potencias tenebrosas y los ciegos. Al contrastar lo oculto con el mundo de las matemáticas, Sábato afirma: «Todo eso eran formas de fantasía, ilusiones de delirantes mediocres. Lo único real era la relación entre el hombre y sus dioses, entre el hombre y sus demonios» [273].

En una ocasión, Sábato, en un reportaje, se refiere a la novela que acaba de escribir. Huelga decir que se trata precisamente de la que estamos leyendo. Sábato menciona su vacilación en cuanto al título: Puede ser *El ángel de las tinieblas*. Pero quizá *Abaddón, el exterminador* [279]. Jorge Ledesma, quien le manda mensajes furtivos a Sábato a lo largo de la novela, subraya la victoria del reino de las tinieblas en su última comunicación. Comentando los trabajos más recientes de Sábato, dice Ledesma: «Abaddón o Apollyón, el Angel Bello o Satanás. Basta de intermediarios. Dios, el exterminador» [458].

Sábato el protagonista es al mismo tiempo, dentro de la obra, un novelista. En este estudio no se pretende abarcar un análisis del elemento autobiográfico del autor Sábato y de su personaje homó-

nimo, pero es de notar que a la vez que el personaje Sábato vive sus propias obsesiones, también las observa, como novelista, en personajes de sus obras anteriores. Inclusive cita a uno de ellos, Fernando Vidal Olmos, para hacer hincapié en la derrota de Dios por el Diablo: —La conclusión de Fernando es inevitable. Sigue gobernando el Príncipe de las Tinieblas. Y ese gobierno se hace mediante la Secta de los Ciegos [377].

LA CEGUERA

La ceguera se presenta en *Abaddón, el exterminador* como otra vertiente de la oscuridad, como parte de la negrura que choca contra la luz. Cuando era joven, Sábato experimentó con un gorrión, sacándole los ojos con la punta de una tijera para ver cómo volaba sin ojos. Mucho después, en su ya mencionada estancia en París durante el año del episodio entre Domínguez y Víctor Brauner, forzosamente se enfrenta con la memoria del gorrión cuando se encuentra con el compañero que le había sugerido la idea. Recurre en el presente la imagen del ojo arrancado, pero esta vez no con relación a un gorrión, sino al propio Sábato:

> Hacía ya un tiempo que lo acometía una curiosa idea: alguien se acercaba con un gran cuchillo puntiagudo, le agarraba la cabeza con una mano, por la nuca, como suelen hacer los peluqueros, y con la otra le metía la punta del cuchillo en el ojo izquierdo. Mejor dicho, no precisamente en el ojo, sino entre el globo ocular y el hueso de la órbita. Una vez efectuada esta operación, que el individuo ejecutaba con precisa cautela, deslizaba el cuchillo a lo largo de la órbita hasta hacer caer el ojo [446].

Otro episodio de ceguera también le persigue, en la forma de su antigua maestra de escuela María Etchebarne, enceguecida por el ácido que un desconocido misterioso le había arrojado a los ojos en 1923. Quince años más tarde, otra vez en su París de 1938, Sábato afirma haber visto literalmente los mismos ojos de su maestra cuando se fija en una mujer desconocida en el metro. Pasados otros quince años, en 1954, Sábato vuelve a su pueblo, en la Argentina, y sólo entonces llega a sospechar que la ceguera de ella pudo haber sido una venganza de la secta de ciegos.

También a través de referencias a sus novelas anteriores se puede inferir la obsesión de Sábato con los ciegos. Sábato relata que cuando conoce al doctor Ludwig Schneider en 1948, después de la publicación de *El túnel*, la única pregunta que éste le hace versa

precisamente sobre la ceguera de Allende en la novela. La pregunta del doctor Schneider indaga en lo que más le obsesiona al propio Sábato, a saber, los ciegos.

Con la publicación de *Sobre héroes y tumbas*, ya ha dado salida a todas las potencias tenebrosas asociadas con la ceguera. El intento de Sábato para exorcizar a sus demonios, al escribir la novela, sólo logra cristalizarlos de modo que sigan acosándole cada vez más en su propia vida. Lo más significativo, en este respecto, es que vuelve a aparecer Schneider después de la publicación de esta segunda novela, para incitarle en sus obsesiones al igual que había hecho después de la publicación de *El túnel*. Ocurre entre Sábato y Schneider el siguiente diálogo en 1962:

> —Parece que usted tiene una obsesión con los ciegos —dijo riéndose groseramente.
>
> —Vidal Olmos es un paranoico —le respondí—. No comentará la ingenuidad de atribuirme a mí todo lo que ese hombre piensa y hace [75].

A pesar de esta protesta, la obsesión de Fernando es la de Sábato, y éste inclusive llega a citar a su personaje para sintetizar sus propias ideas. Fernando vive en el «Informe sobre ciegos» las obsesiones que dominan la vida del personaje Sábato en *Abaddón, el exterminador.* El Sábato novelista de esta obra contempla a su personaje Vidal Olmos: «Lo imaginaba a Fernando rondando en la madrugada aquella entrada del mundo prohibido, y entrando por fin en el universo subterráneo. Las criptas. Los ciegos» [290].

La obsesión de Sábato con los ciegos le hace sospechar que hay alguna relación entre Schneider y la secta. Después de un encuentro con Schneider en 1962, Sábato le sigue en el subterráneo, vigilándole desde el vagón siguiente. Ve acercársele a un ciego que aparentemente vende ballenitas. Cuenta Sábato:

> Me estremecí al recordar vertiginosamente a Fernando en el mismo subterráneo y en la misma persecución (pero de quién a quién) y tuve el pálpito de lo que iba a suceder: el ciego no pasó delante de Schneider como de una persona cualquiera; su olfato, su oído, acaso algún signo secreto sólo entre ellos conocido, lo hizo detener para venderle ballenitas. Schneider se las compró, pero con otro estremecimiento recordé los desaliñados cuellos que invariablemente llevaba. Después, el ciego siguió su marcha [350].

La fijación terrible de Sábato con relación a los ciegos ya no se distingue de la de su personaje Fernando. Esta actitud hace que Sábato recurra a las precauciones de Fernando, en la necesidad de vigilar

a Schneider y a todo otro supuesto amigo. Piensa en los «pozos ciegos», ejemplo de los castigos sin fin que le esperan si no toma las precauciones necesarias: «Sólo que Vidal Olmos había olvidado mencionar castigos más sutiles pero quizá por eso más temibles» [390].

El doctor Schnitzler, representante aparente del mundo de la luz, se le presenta a Sábato como uno de los peligros más sutiles enviados por la Secta de los Ciegos. Sábato expresa del siguiente modo sus dudas en cuanto a Schnitzler:

> Sabía que aquel sujeto estaba vigilándolo. Trataba de pensar con rapidez: ¿quién era ese doctor Schnitzler? ¿Defendía la civilización occidental? Pero esta civilización era producto de la luz. ¿Entonces él no podía ser un agente de las tinieblas? ¿O le decía todo eso para disimular, para tomarlo desprevenido? [452].

Sábato especula sobre la semejanza de nombres, de otras características y de posibles peligros entre Schneider y Schnitzler. La mera mención de la secta de ciegos por parte de éste lo deja petrificado. A la vez que recuerda a Fernando, aterrado por la secta y deseoso de alejarse lo más pronto posible, el propio Sábato se siente irremediablemente hundido, pues no puede rehuir aunque desee hacerlo. Su pavor no se limita al peligro presentado por Schnitzler. Los dos conversan con un joven irlandés que quiere escribir una tesis sobre «el sexo, el mal, la ceguera» [449]. El joven narra la leyenda de una ciudad subterránea de los ciegos, relacionándola con los antepasados albaneses de Sábato. La descripción de la escena produce aún mayor temor si uno piensa en su semejanza con el triángulo formado por Sábato, R. y Soledad en la tenebrosa ceremonia de 1927:

> S. quedó petrificado: no lo sabía. Se produjo un silencio y durante un rato pareció que se configurara un triángulo cabalístico: Mac, que lo miraba con sus ojos celestes, S. y el doctor Schnitzler, que lo seguía observando como quien no pierde pisada [450].

Persisten en la vida de Sábato los episodios donde inciden los ciegos. Sábato relata su entrevista con un joven para la revista *Semana Gráfica.* El joven, del Busto, le comunica su fascinación con los ciegos —la mayúscula es de Sábato— y luego le confiesa que en realidad no es escritor, sino fotógrafo. Sábato relaciona este caso con el suyo y su reacción es: «'Grabador de luz'. ¡Y también se decidía a abandonar el mundo de la luz!» [346]. El joven le cuenta varios productos de sus investigaciones, los cuales nos hacen recordar las investigaciones de Fernando Vidal Olmos. En esta conversación se

hace patente el cuadro en claroscuro, como se observa en la siguiente descripción:

> Mientras conversaba con del Busto todo pareció ordenarse, desde el caos empezó a salir la luz: el sol negro. E inevitablemente empezaron a hablar de las cuevas y subsuelos, de los ciegos [345].

LOS OJOS

La ceguera es sólo una manifestación —aunque sea la más imponente— de la atención desmesurada que reciben los ojos en *Abaddón, el exterminador.* Del abrir y cerrar de los ojos se puede trazar otra variante del cuadro en claroscuro. En algunos episodios ya referidos del pasado del protagonista Sábato, los ojos desempeñaron papeles fundamentales. Se pueden tomar como ejemplos los ojos de su antigua maestra María Etchebarne, que siguen obsesionándole, o los ojos que Sábato le sacó al gorrión. Al pensar en su antiguo compañero Florencio Carranza, Sábato recuerda que «tenía los ojos grises» [301], o que «los ojos de Florencio eran distraídos, como si él estuviese siempre pensando en algo ajeno a lo que le rodeaba» [305]. En el caso del pintor Víctor Brauner, el ojo único dibujado en sus cuadros presagia el destino del propio artista.

Refiriéndose al rito con María de la Soledad, Sábato hace hincapié en el «sombrío ojo sexual» [468], que representa el centro del universo. Terminada aquella escena, Sábato mide su ascenso por los ojos: observa que la luminosidad se asemeja a la de las regiones polares, repara en los «ojitos malignos» de las ratas que entrevé en la penumbra y por fin logra vislumbrar la entrada al sótano de una casa [470-471].

Al contemplar la naturaleza obsesiva de todo lo que escribe, Sábato compara las obras sucesivas de un autor a: «las ciudades que se levantan sobre los ruinas de las anteriores: aunque nuevas, materializan cierta inmortalidad [...] por ojos y rostros que retornan, ancestralmente» [127-128]. De esta manera los ojos mismos retornan para perseguir al propio Sábato.

El cerrar los ojos es una acción que lleva implícita múltiples concomitancias. Sábato, por ejemplo, cierra los ojos porque se le cansa la vista y quiere reposar un poco. Mas no puede evitar el recuerdo de R. y del episodio con Soledad: «Cerrando de nuevo los ojos, pero esta vez apretándolos como para negarse al recuerdo, resurgió el lujurioso espanto de aquella noche de 1927» [459]. En otra ocasión, la de París en 1938, Sábato desea evitar la mirada del hombre que

le había sugerido el experimento con el gorrión porque éste menciona el nombre de Soledad: «Cerré los ojos para no ver aquel odioso rostro inquisitivo y traté de recobrar la calma» [301]. Pero su esfuerzo no tiene éxito, pues el hombre se convierte en el inquisidor que le hace descubrir la verdad de su huída hacia el mundo de las matemáticas.

Sábato reflexiona sobre el deber del escritor, relacionándolo con los sueños: «Y el escritor sueña por la comunidad. Una especie de sueño colectivo» [180]. Pero en seguida se da cuenta de la asociación entre el cerrar los ojos, el dormir y la ceguera: «Al dormir cerramos los ojos, y por lo tanto nos convertimos en ciegos» [181]. En otro lugar, Sábato se fija en cierto rasgo de que carecen los que son ciegos durante la vigilia también. El brillo de los ojos es un recurso para descubrir ciertas características, el cual aprovechan los médicos. Pero los ciegos carecen de esta particularidad y «de esa manera preservan sus tenebrosos secretos» [413].

Al considerar el papel fundamental de los ojos, Sábato opina: «de todos los intersticios que permiten espiar lo que sucede allá abajo, los ojos son los más importantes» [413]. De ahí que, de todas las posibles maneras de describir, Sábato preponderantemente elige la que resulta del ejercicio primordial de la vista. Al pensar en el doctor Schneider, por ejemplo, Sábato recuerda «sus misteriosos ojos negros» [72], cuando aquél le hace preguntas sobre la ceguera de Allende en *El túnel*. En otra ocasión, describe a Schneider en términos de «aquellos mismos ojos de perverso y escéptico cinismo» [35]. Sábato apunta las palabras del doctor Arrambide sobre una víctima de las bombas de Napalm: «No tenía ojos» [91]. Y al describir al propio Arrambide, Sábato repara en «su cara de invariable sorpresa (ojos muy abiertos, cejas levantadas, frente arrugada por grandes líneas horizontales)» [89], ciñéndose así a la parte de la cara donde se encuentran los ojos. Inclusive al soñar, Sábato no puede menos de fijarse en los ojos: «A la noche, Alejandra en llamas se dirigía hacia él con los ojos alucinados» [411]. Sería extensísimo un registro de todas las instancias descriptivas en las que se apela a la mención de los ojos, pero los siguientes casos servirán de ejemplo: Daniel «sufría convulsiones con los ojos extraviados» [31]; Bruno siguió a Sábato «con ojos atentos» [11] o vio el impreciso fantasma de «un Fernando desprovisto de ojos concretos» [513]; Molinelli tenía los «ojitos fulgurantes» [325], los cuales «centelleaban de fanatismo» [324]; Sergio Renán tenía los «ojos soñadores» [380]; Mac miraba a Sábato «con sus ojos celestes» [450]. En una ocasión,

Sábato describe en un solo párrafo un libro, un cuadro y a dos señores, apoyándose mayormente en el sentido de la vista:

> Era un volumen grande, encuadernado, con una brillante sobrecubierta en colores, la reproducción de un cuadro que parecía de Leonor Fini: en un lago especular, había una mujer desnuda, (...) de ícticos y alucinados ojos. El título lo sobrecogió: *Los ojos y la vida sexual*. Una vez en la calle comenzó a cavilar. Desde que había visto entrar en ese café al doctor Schneider y en seguida a Costa, no dejó de vigilarlo y visitarlo el peligro [415].

LA MIRADA

La importancia de los ojos en el contacto entre dos personas corresponde, en la fenomenología sartreana, a la mirada. Sábato se da cuenta del significado de este fenómeno en su propia obra:

> Y de pronto comprendió que su preocupación por Sartre no era producto del azar, sino de esas mismas fuerzas que lo hostigaban. ¿No era el problema de la mirada, de los ojos? [41].

Lo asocia en la relación entre Brauner y Domínguez o en su propio contacto con Schneider y otras muchas personas.

Sábato ratifica además otras nociones básicas de Sartre, relacionadas con la mirada. Parejo con el pavor de Sábato ante los ciegos es el de Sartre ante la mirada del otro, la cual termina convirtiéndole en esclavo:

> —¿Qué es lo que te pueden ver? El cuerpo. El infierno es la mirada de los otros. Mirarnos es petrificarnos, esclavizarnos. ¿No son los temas de su filosofía y de su literatura? [50].

De ahí que, en el mundo de los personajes sartreanos, una sola mirada puede dar por resultado el sufrimiento eterno. Otro concepto relacionado con la mirada es el de la vergüenza. Explica Sábato, comentando la filosofía de Sartre:

> —La vergüenza no es una trivialidad, y sobre todo la vergüenza de un niño. Puede llegar a tener tremendo alcance existencial. Tengo vergüenza, por lo tanto existo. De ahí sale todo [50].

Meditando la problemática de Sartre, Sábato piensa en la relación entre aquél y Sócrates: «Los dos feos, los dos odiando su cuerpo, sintiendo repugnancia por su carne, ansiando un mundo transparente y eterno» [59]. Con sus propias obsesiones en lo que toca a la ceguera, Sábato entrelaza las de Sartre en lo que toca a la vista. Este

había querido resguardarse en el «pensamiento puro» de la misma manera que Sábato había querido refugiarse en el universo de la luz, representado por la ciencia:

> Después, hacia 1947, advertí que en Sartre todo provenía de la vista, y que también él se había refugiado en el pensamiento puro, mientras que sus sentimientos de culpa lo forzaban a las buenas acciones. ¿Culpa = ceguera? [338].

De este modo, Sábato termina relacionando los contrarios aparentes de la vista y la ceguera, en base a sus propias obsesiones.

No sólo en disquisiciones filosóficas relacionadas con Sartre sino también en descripciones novelescas Sábato se esfuerza para precisar y poner énfasis en la mirada. Se entiende la mirada como un contacto del sentido de la vista realizado entre dos personas. Este vínculo puede referirse a la comunicación entre dos personas o a la observación de una persona por otra. De ahí el empleo reiterado de los verbos *observar, ver, mirar* y del sustantivo *mirada*. Se pueden aplicar aquí muchos ejemplos antes mencionados en el contexto de los ojos, y ahora otra vez importantes en el contacto entre dos personas por medio de la acción de mirar, mediante la cual se pone en función el sentido de la vista. Por ejemplo, Sábato rehúye la mirada del hombre que le hace recordar el episodio del gorrión. Más tarde, en el metro, Sábato tiene conciencia de los ojos puestos en él, que literalmente son los de su antigua maestra María Etchebarne: «Pero más que mirarme, me *observaba*» [313]. Sus recuerdos más vivos de Soledad son los de «su mirada paralizante» [307]. Después de su ascenso, una vez terminado el rito con Soledad, Sábato se desdobla. Se mira como si fuera otro o, mejor dicho, es como si hubiera dos Sábatos. Sucede después de este desdoblamiento la percepción de que se ha convertido en una rata con alas, cambio no notado por el resto del mundo, y cuyo secreto Sábato resuelve guardar, pues «el deseo de vivir es así, incondicional e insaciable» [500].

Uno de los ejemplos más valiosos de la importancia de la mirada como medio de posible comunicación se lleva a cabo entre Bruno Bassán y Sábato. Se registran varias ocasiones en las que Bruno le observa, y en base a ellas profundiza y penetra hasta poder grabar los pensamientos más íntimos de Sábato.

Tendríamos, así, que la conciencia de la mirada, al igual que la de la ceguera en otro plano, la importancia de las fuerzas ocultas y de la noche, contribuyen a la creación de un cuadro de tinieblas con chispazos de luz. Aunque el libro termine ya en el día —ejemplificado en la ubicación de los cuatro personajes principales al amane-

cer— la imagen preponderante es la de un cuadro donde ha reinado una impresión general de oscuridad. Todo escritor tiene igual derecho a distintos niveles de la realidad o a la creación de su propia realidad. Sábato afirma:

> Cada creador debe buscar y encontrar su propio instrumento, el que le permite decir realmente *su* verdad, *su* visión del mundo [139].

La visión de Ernesto Sábato resulta ser un mundo asumido a base de contrastes: un cuadro en claroscuro.

MARILYN FRANKENTHALER

Dept. of Spanish-Italian
Montclair State College
Upper Montclair
NEW JERSEY 07043
(USA)

SIMBOLISMO DEL RITUAL EROTICO EN «ABADDON, EL EXTERMINADOR» *

1. LA SEXUALIDAD ENTRE LOS CATAROS Y MANIQUEOS

Podría decirse que el sentido metafísico-religioso de la última novela sabatiana (donde culmina la reducción de los símbolos a su polo negativo iniciada en *Sobre héroes y tumbas),* se concentra en el extraño rito erótico que tiene lugar entre Sábato *(alter ego* narrativo de Sábato) y la nocturna María de la Soledad. Recordará el lector que en este rito se combinan los símbolos del ojo, la mujer, la ceguera y la cópula, que asumen una posición clave en toda la obra de Ernesto Sábato. Nunca como aquí la ceguera entrada en la Oscuridad, quintaesencia del Mal, aparece tan claramente vinculada con la cópula, que es, para los gnósticos maniqueos, el pecado que perpetúa por medio de la fecundación de la carne, la esclavitud humana bajo el Príncipe de las Tinieblas, monarca del mundo de la materia.

En otro lugar (1), hemos intentado mostrar cómo la concepción gnóstica, y especialmente la gnóstico-maniquea, proporciona una apoyatura esencial para la singular mitopoiesis sabatiana, y es preponderante en *Abaddón.* Según el mito maniqueo (2), la unión entre el demonio masculino Asqualún (que ha devorado las últimas partículas de luz retenidas en la materia) y el demonio femenino Namrael, da origen a la raza humana, que se multiplica por el incesto de Adán y Eva, y prolonga, mediante la reproducción de los seres, el cautiverio de la Luz en la cárcel del cuerpo. Cabe señalar que la mujer toma, para los maniqueos (como en otro contexto para los cristianos), el papel de

---

* Este trabajo ha sido realizado mediante una beca del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (Argentina).

(1) El trabajo «Símbolo y experiencia de lo numinoso, en *Sobre héroes y tumbas»,* a publicarse en *Logos,* Revista de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA, y también en el ensayo «Elaboración del mito gnóstico, en *Abaddón, el exterminador»,* aún inédito.

(2) Cfr. Francisco García Bazán: *Gnosis. La esencia del dualismo gnóstico,* 2.ª edición corregida y aumentada, Castañeda, Buenos Aires, 1978, cap. VI, y Duncan Greenless (traductor y compilador): *The Gospel of the Prophet Mani,* The theosophical publishing house, Adyar, Madras, India, 1956.

iniciadora del hombre en el acto sexual, que representaría la sumisión al poder de las tinieblas: «Then Nebroel (o Namrael) and Ashaplun united together, and she conceived a son whom she called 'Adam'; she conceived again, and bore a daughter whom she called 'Eve'... (both) giving her some of their lust to seduce Adam» (3). También se dice en algunos escritos maniqueos que Jesús se cuidó bien de prevenir a Adán en contra de Eva: «Then he warned him against Eve, showed him her reproach, and forbade him (to touch) her; ...he drove away from him the Seducer, and bound the Great Queen far from him» (4). Ante la idea cristiana de la concepción de Jesús en un vientre humano y femenino, acotan con horror los textos maniqueos: «...he was thrown into a filthy womb —he who is in the 'All' in whom the 'All' exists!» (5).

En la doctrina cátara —que deriva probablemente, a través de los Bogomilos y los Paulicianos, del maniqueísmo— se destacan el carácter satánico del acto sexual y de la «lascivia femenina». Se dice en *La Cena secreta* (en su dos versiones, la de Viena y la de Carcasona) que Satanás fabricó al hombre y a la mujer valiéndose de fango, e hizo entrar en aquellos cuerpos a los ángeles del segundo y tercer cielo respectivamente. Según la versión de Carcasona, los obligó a realizar entonces el acto carnal; según la de Viena, como los ángeles eran puros y no sabían practicarlo, el demonio decidió instruirlos seduciendo a Eva. Pero en ambas versiones es similar la escena de la seducción. El enemigo se aproximó a la mujer, «et repandit sur sa tête la concupiscence et le péché» («et la concupiscence d'Eve était comme une fournaise ardente» agrega la versión de Viena). Luego Satán, transformado en serpiente, satisfizo su propia lujuria con Eva «en se servant de la queue du serpent»; de allí que los hombres no sean llamados «hijos de Dios», señalan los manuscritos, sino «hijos del diablo», o «hijos de la serpiente» («car ils servent la concupiscence du Diable, leur père et la serviront jusqu'a la consommation de ce siècle») (6). Asimismo, se afirma que los hombres, cuyo espíritu proviene de los ángeles celestiales, reciben la carne mortal de la concupiscencia de la carne, al entrar en el cuerpo de la mujer. Los «perfectos» cátaros incluso no se desposaban, pues la relación sexual y sus consecuencias se consideraban demoníacas y pecaminosas, aun dentro del matrimonio. En *La Cena secreta* se elogia especialmente a los que se hacen ellos

---

(3) Greenless: *Op. cit.*, p. 32.
(4) Greenless: *Op. cit.*, p. 36.
(5) Greenless: *Op. cit.*, p. 101.
(6) Cfr. René Nelli (traductor, compilador, comentador): *Ecritures cathares.* Textes pré-cathares et cathares, présentés, traduits et commentés avec une introduction sur les origines et l'esprit du catharisme. Editions Denoël, París, 1959, pp. 40-41.

mismos eunucos (al renunciar al matrimonio) por el reino de los cielos (7).

El rito erótico practicado en *Abaddón* se encuadra, por sus características, dentro de esta concepción maniquea y cátara de la sexualidad, y de la sexualidad femenina especialmente. Mediante la unión con Soledad —a la que se califica como «mujer serpiente»— Sábato provoca la ceguera del monstruoso ojo sexual, e ingresa así, con horror y sin goce, pero atraído por la sensualidad demoníaca de la hembra, al mundo de las Tinieblas y de la Materia. El sometimiento erótico es también lo que lo encadena definitivamente al mundo tenebroso cuando, ya maduro y en plena lucha contra los agentes de la Oscuridad, cae ante Nora (una nueva versión de Soledad), «aquella sigilosa pantera negra, que se movía con la misma sensualidad altanera y elástica de esos animales, pero como si su mente fuese controlada por una serpiente», quien ejecuta sobre él «una complicada y lenta corrupción» (8).

2. BRUJAS Y RITOS SABATICOS

Relacionados con la concepción satánica de la sexualidad que plantean las doctrinas cátaras y maniqueas están los rituales eróticos del *Sabbat*, o las misas negras, donde se invertían los símbolos sagrados de la liturgia católica. Habrá advertido el lector que la unión entre Sábato y Soledad se realiza precisamente bajo la cripta de la iglesia de la Inmaculada Concepción, lo que R. no deja de señalar con sarcasmo. Soledad aparece así como el reverso demoníaco de la Virgen, y su perversa voluptuosidad de serpiente se opone a la pureza de María, arquetipo de la castidad ontológica.

No entraremos en la cuestión —que tanto ha preocupado a los historiadores— de determinar la existencia real del *Sabbat* y de los ritos satánicos en él realizados. Lo cierto es que configuraban un esquema mítico-mágico existente y vigente en el espíritu de la época, y a él hemos de atenernos. Por lo pronto, la bruja, en tanto practicante de la hechicería o magia maléfica, es un tipo femenino ya muy bien conocido en el mundo antiguo, que, bajo la advocación de Selene, Hécate o Diana, urdía sus hechizos nefastos al amparo de las tinieblas. En la Edad Media, crecida como un tumor en el reverso de las creencias cristianas, prosperó la demoniolatría. Satán se convierte en el indiscutido

---

(7) Nelli: *Op. cit.*, pp. 46-47.

(8) *Abaddón, el exterminador*, edición definitiva, Seix Barral, Barcelona, 1980, p. 378. Todas las citas de la obra se harán, tomándolas de esta edición, en el cuerpo del trabajo, precedidas de la abreviatura *AB*.

rey de la noche, monarca oscuro que, con su cortejo de animales repugnantes, evoca «Sábato» en *Abaddón*, pp. 412-413, justamente frente a la iglesia de la Concepción, cuando se dirige a la casona de la calle Arcos donde tuvo lugar, en su adolescencia, el primer encuentro con Soledad y a partir de la cual emprenden la marcha, por un túnel secreto, hacia la cripta de la iglesia. La adoración del Demonio se asocia en el Medioevo (ya en la imaginación de los inquisidores, ya realmente) a las prácticas hechiceriles, y así se forma el cuadro que hoy día nos ha quedado: los brujos y la brujas (sobre todo brujas, pues muchísimas más mujeres que hombres estuvieron involucradas en procesos de hechicería) que se reunían por medios extraordinarios en la noche del *Sabbat* para rendir homenaje al Príncipe tenebroso y para librarse a la práctica de ritos lascivos y criminales.

Las creencias dualistas acerca del dominio del Príncipe de las Tinieblas en el mundo, y acaso las orgías sexuales que llegaron a practicar —aunque con otro sentido— algunas sectas gnósticas (9) parecen haber influido notoriamente en el desarrollo de las especulaciones sobre la brujería y en la pintura del *Sabbat* que conocemos hoy. Si bien el maniqueo o el cátaro repudiaban al Demonio, no cabe duda de que creían en él y en su tremendo poder; su concepción de Satán como señor de las tinieblas y de la carne, así como el vínculo postulado entre el Demonio, la mujer y la sexualidad (fortalecido, por otra parte, en las corrientes ascéticas de la iglesia) pueden haber pesado, sin duda, en ciertas creencias demoniolátricas, y en la concepción de los rituales sabáticos. Así, por ejemplo, se trasluce algo de las ideas gnóstico-maniqueas en las declaraciones de la bruja tolosana María de Georgel, quien confesó creer «que existía una completa igualdad entre Dios y el Diablo, que el primero era rey del Cielo y el segundo de la Tierra» y que «este combate entre Dios y el Diablo duraba desde la eternidad...» (10).

Entre las notas características atribuidas al *Sabbat* figuraban el consabido vasallaje al Demonio y la abjuración de la fe cristiana (en el caso del ritual erótico de *Abaddón* se cumple virtualmente por parte de «Sábato» la renuncia al reino de la Luz y la sumisión al Príncipe Tenebroso); se repudiaba en especial a la Virgen (repudio que está implícito en el lugar escogido, en la naturaleza del rito que ocurre en la novela y en la mujer que lo propicia); se celebraba asimismo un banquete diabólico y, lo que es más importante para nuestro tema, se practicaba la unión sexual promiscua y frecuentemente incestuosa (el de-

(9) Cfr. Mircea Eliade: *Ocultismo, brujería y modas culturales*, Marymar, Buenos Aires, 1977, pp. 136-137 y ss.

(10) Cfr. Julio Caro Baroja: *Las brujas y su mundo*, «Revista de Occidente», Madrid, 1961, página 130.

monio era el dios del incesto por excelencia) (11), así como la cópula entre seres humanos y demonios íncubos (masculinos) y súcubos (femeninos). Había también frecuentemente una *reina* del *Sabbat* o aquelarre, sobre cuyo cuerpo se celebraba la famosa misa negra de cuya existencia tanto han dudado los historiadores (12). Pero la leyenda está —cultivada por Michelet, Stanislas de Guaita, Huysmans, que se apoyan a su vez en antiguos tratados sobre la brujería— y nos asegura que esta misa sacrílega comprendía, por parte de los asistentes, el humillante homenaje al Demonio, la prostitución de la sacerdotisa con éste, o con su simulacro realizado en madera (señalan los más comedidos), la ronda del *Sabbat*, la presentación de ofrendas y la distribución entre los asistentes de un pastel que se cocinaba sobre el cuerpo de la mujer. Mucho más tarde se acusó a la Montespan de haber ofrecido misas de este género —pero con rasgos aún más aberrantes— con el fin de retener el amor del Rey (13). Cabe notar, no obstante, que, si los elementos eróticos y las descripciones pornográficas abundan en todos los relatos sabáticos que se conocen (14), ello no implica que estas orgías demoníacas tuvieran como fin simplemente el placer, que por otro lado se negaba. Advierte Mircea Eliade que «La mayoría de las brujas... declaraba no alcanzar placer alguno en su coito con el diablo. Cuando leemos sus testimonios, todos nos suenan más a una dura prueba de iniciación que a una *partie de plaisir*. El carácter penoso de las orgías era bien conocido, y no sólo entre los que eventualmente eran sospechosos de brujería». (15).

Entre estas prácticas rituales satánicas de la Edad Media y el ritual que se realiza en *Abaddón* podemos hallar, en suma, las siguientes afinidades: 1. Se trata de rituales con un contenido erótico y un sentido iniciático, donde el placer o bien no existe, o es totalmente secundario con respecto a la finalidad perseguida que es, en ambos casos, la vinculación con el poder de las Tinieblas y la abjuración del reino de la Luz. 2. En los dos casos se invierten los símbolos cristianos. En la novela estos símbolos son: la misma Iglesia (el rito se realiza bajo la cripta, en el reverso, en lo inferior y subterráneo), la Virgen María (a quien se le opone Soledad, la mujer serpiente), y el misterio de la Inmaculada Concepción (contrapuesto al horrendo misterio de la desfloración del ojo sexual). 3. El carácter protagónico del

---

(11) Cfr. Jules Bois: *Le satanisme et la magie*, avec une étude de J. K. Huysmans, Léon Chailly éditeur, Paris, 1895, p. 193.

(12) Cfr. Caro Baroja: *Op. cit.*, p. 239; Geoffrey Parrinder: *La brujería*, Eudeba, Buenos Aires, 1963, pp. 60-61.

(13) Cfr. Fabre des Essarts: *Sadisme, satanisme et gnose*, París, Bodin Libraire Editeur, 1906.

(14) Cfr. Caro Baroja: *Op. cit.*, p. 352; Parrinder: *Op. cit.*, pp. 79-80.

(15) Mircea Eliade: *Op. cit.*, p. 141.

personaje femenino en la celebración del rito. En la misa negra, en el aquelarre, y en *Abaddón,* la mujer es el eje de la ceremonia. También en la misa negra había —cabe señalarlo— un oficiante masculino, pero que realizaba sólo el papel hierofántico que el siniestro R. cumple también en la novela.

3. EL «MAITHUNA» Y LOS RASGOS ESPANTABLES DEL TANTRISMO

Lo cópula ritual de Sábato y Soledad no puede menos que recordarnos, al menos en lo que hace a su forma exterior, al *maithuna* hindú. En lo que respecta a su significado profundo puede decirse, en cambio, que el rito de *Abaddón* supone más bien, en cierto sentido, una inversión del coito sagrado del hinduismo.

En la India pretántrica se practicaba ya el *maithuna* en dos niveles y con dos finalidades: como unión conyugal ritual, que repetía y renovaba la hierogamia entre el Cielo y la Tierra, entre el Principio Masculino y el Femenino; como unión sexual orgiástica, que aspiraba a la propiciación de la fecundidad, o a la creación de una defensa mágica. La práctica del *maithuna* se renueva en el tantrismo y en el budismo, donde se llega a considerarlo como un medio de salvación. Un clásico modelo del *maithuna* es el *Yab-Yum,* ícono tibetano donde Buddha y su Shakti (el principio femenino activo de la manifestación) aparecen estrechamente abrazados, simbolizando la unidad e identidad transcendente de los principios cósmicos: lo manifestado y lo no manifestado, lo activo y lo pasivo (16).

Cabe señalar que en el rito tántrico no orgiástico del *maithuna,* la mujer (encarnación de la sustancia universal —prakrti— y de la Shakti o Energía femenina, madre del universo fenoménico) ha sido cuidadosamente escogida por el *guru:* debe ser joven, bella y sabia. Es muy importante advertir que el *maithuna* no supone la consumación del placer sexual; de ser así, por el contrario, el *yogi* y la *yogini* caerían en la cadena kármica en vez de liberarse. Se exige, en cambio, el prolongamiento de la tensión hasta lograr una experiencia nirvánica que concluiría con el «retorno» o «aspiración» del semen, procedimiento presumiblemente posibilitado por las técnicas yóguicas de absoluto dominio corporal. Esta ceremonia persigue el más alto fin metafísico-religioso: el regreso a la Unidad donde se confunden los contrarios, la abolición del Tiempo, la reconquista de la plenitud que precede al des-

---

(16) Cfr. sobre el *maithuna:* M. Eliade: «Notes sur l'érotique mystique indienne», *La Table Ronde,* París, núm. 97, Janvier 1956, pp. 28-33; *Le Yoga. Immortalité et Liberté,* Payot, París, 1954, pp. 256 y ss.; *Técnicas del yoga,* Fabril Editora, Buenos Aires, 1972, páginas 181 y ss.

garramiento de la Creación. El *maithuna* (así como la aspiración mística esencial de la religiosidad tántrica) se ubica más allá del Bien y del Mal, cuyo combate configura, en cambio, el escenario donde se sitúan los agonistas de Sábato. La cópula ritual hinduista busca integrar en lo Uno aquello que en el mundo fenoménico aparece como Mal: la muerte, la enfermedad, el dolor, la injusticia. Pero no se puede negar —y en esto se aproxima el rito que se realiza bajo la Iglesia de la Inmaculada Concepción y los ritos tántricos— que la imagen tántrica de la vida y la sexualidad presenta también rasgos terribles y repugnantes y parece deleitarse morosamente en ellos.

Advertiremos en primer lugar, que la secta más conocida del tantrismo es la de los Shaktas o adoradores de la Diosa o Shakti. Esta secta se divide en dos ramas: la de la Mano Izquierda y la de la Mano Derecha. La primera contempla la realización literal de las ceremonias eróticas que hemos mencionado, a las que se agregaban sacrifios de seres humanos y animales. La segunda sólo aceptaba una interpretación simbólica de estas prescripciones. Si bien no es en el *maithuna* mismo donde se manifiesta la faz nefasta de la religión tántrica (por el contrario, es considerado como una vía salvadora de felicidad, que identifica al hombre con lo divino) hay en las prácticas del tantrismo «un gusto muy grande por lo horrible y horroroso, por lo repelente, por lo sucio, por lo anormal». Con harta frecuencia, se unen en ellas la sexualidad y los elementos más repulsivos y macabros: así, en una praxis mágica cuyo objeto es obtener la videncia, el devoto debe meditar sobre la Diosa (que aquí se manifiesta como Kali la Negra), «representándosela desnuda, con las caderas adornadas con un cinturón de manos de muertos y realizando el acto sexual con Shiva, en un cementerio, encima de un cadáver». Las diosas tántricas son particularmente terríficas y se presentan al devoto bajo formas espantosas: «Cadáveres, partes de cadáveres, en especial cráneos, dientes prominentes, sangre chorreando, armas afiladas, demonios, animales feroces, etc., "las acompañan o las adornan". A título de ejemplo mencionemos a Chinnamastã, la cual sostiene en su mano izquierda su propia cabeza, que ha sido cortada de su cuerpo; la cabeza y dos divinidades femeninas, que están a su lado, beben la sangre que sale del cuello; está de pie encima de Kãmadeva (el Amor) y de la esposa de éste, Rati (el Placer), que están practicando el acto sexual». (17).

El hombre tántrico es un hombre dividido, que oscila entre los sentimientos sádicos (los sacrificios humanos y animales) y los maso-

---

(17) Todas las citas a partir del número 16 pertenecen a Fernando Tola: «El simbolismo en el tantrismo», *Estudios de filosofía y religiones del Oriente*, año 1, núm. 1, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, 1971, pp. 61, 62 y 63.

quistas (llegando a autotortura física y mental y al suicidio religioso); si deja un lugar a la expansión sexual, santificada por el rito, en su vida privada es puritano y asceta, vive estrictamente sometido a las imposiciones del sistema de castas (que son abolidas en el rito) y adopta una posición contraria a la sensualidad y al sexo (18).

Veamos ahora en qué sentido puede vincularse el rito de *Abaddón* con el *maithuna* y con las prácticas del tantrismo. Se trata, en primer término, de una cópula ritual consumada entre un hombre y una mujer que tiene rasgos numinosos y sobrehumanos y que es comparada a una serpiente, como lo es también la Shakti tántrica (la cósmica Kundalini, símbolo de la Energía). En esta unión la mujer adopta un aspecto tremendo y es mucho más activa que el hombre: «Entonces ella se incorporó, con salvaje fulgor, su gran boca se abrió como la de una fiera devoradora, sus brazos y piernas lo rodearon y apretaron como poderosos garfios de carne y poco a poco, como una inexorable tenaza lo obligó a enfrentarse con aquel gran ojo...» —*AB*, p. 420— (compárese esto con la faz terrible de la Shakti y su carácter de principio activo de la manifestación); la ceremonia es también organizada por una suerte de *guru* satánico: R., quien ha preparado a la doncella: Soledad, bella —aunque de una hermosura nocturna y sombría—, sabia —pero de un conocimiento espantoso y demoníaco—. En este rito tampoco se llega a la plenitud del goce; por el contrario, se fuerza al iniciando, horrorizado, a enfrentarse con el ojo genital, cuya ruptura no provoca ningún estremecimiento erótico, sino sólo la sensación de un líquido helado que se derrama. Este acto supone también la transmisión de un saber, el acceso al secreto de la Existencia, pero no es el misterio beatífico de la Unidad suprema de los principios, como en el tantrismo, sino el nefando misterio del Mal. No se trata de la conjunción de los principios opuestos, sino más bien de la sumisión de un principio al otro: de lo masculino (que a lo largo del libro podríamos suponer identificado con la luz, la razón, el espíritu) a lo femenino (ligado aquí especialmente al mal, la materia, el sexo, las Tinieblas). Tampoco podemos invocar en este caso, en modo alguno, una afinidad con la utilización del *maithuna* en ritos eróticos de fertilidad o de comienzo, como ocurre en las sociedades arcaicas (19), como ocurría en la religión de los Vedas. Basta examinar la imágenes que Sábato asocia a la evocación de María de la Soledad: «Comenzó a parecerle que no estaba en el parque de una vieja pero conocida casa de Belgrano sino en el territorio de un planeta abandonado, emigrados los hombres hacia otras

---

(18) F. Tola: *Op. cit.*, p. 67.

(19) Eliade, M.: *Tratado de historia de las religiones*, t. II, Cristiandad, Madrid, 1974, 134 y siguientes.

regiones del universo, huyendo de una maldición. Huyendo de un planeta en el que no había ni habría nunca más jornadas de sol, para siempre librado a la lívida luz de la luna». *(AB,* pp. 420-421.)

Pero sí pueden efectuarse claras aproximaciones entre los aspectos más siniestros del tantrismo y la cosmovisión sabatiana: la unión de lo macabro y de la sexualidad, las actitudes sadomasoquistas, los rasgos tremendos y crueles de la Diosa, el rechazo del sexo y de la sensualidad, que vuelven a introducirse, no obstante, en la esfera religiosa, cobrando a veces en el tantrismo y siempre, en el caso de *Abaddón,* matices funerarios y demoníacos. Podemos advertir, además, que en la obra de Sábato se menciona explícitamente una Secta de la Mano Izquierda (si bien no es la del tantrismo) y una vía de la Izquierda (que sí puede aproximarse al sentido tántrico de Izquierda). Conviene aclarar este punto. Al hablar de la Secta de la Mano Izquierda, «Sábato» se refiere a la enigmática comunidad de la que se supone era jefe el general Haushoffer. Según la información que suministran Pauwels y Bergier (20), Haushoffer habría sido el jefe de una logia ocultista llamada Thulé, que presumiblemente inspiró a Hitler. Esta logia habría postulado la existencia de una antiquísima civilización tibetana, destruida por una conflagración atómica, cuyos miembros se habrían dividido en dos bandos: la secta o vía de la Mano Derecha, cuyo centro estaría en Agarthi, misteriosa ciudad dedicada a la contemplación del Bien, lejos del bullicio mundano, y la Secta o vía de la Mano Izquierda, cuyo centro sería la ciudad de Schamballach, sede de la violencia y el poder oscuro. Haushoffer y su logia habrían concretado con Schamballach un pacto por el cual, a cambio de juramentos y sacrificios (las matanzas en masa de la segunda guerra) se les entregaría el dominio del mundo. La mención de la Izquierda aparece también en labios del profesor Schnitzler *(AB,* pp. 322-326 y 402-405) ambiguo sujeto que «Sábato» no sabe si considerar como enviado del reino de las Tinieblas o del mundo de la Luz. Para Schnitzler, a la mano izquierda, al lado izquierdo, debe adscribirse lo femenino, lo inferior, lo oscuro, lo irracional e instintivo, lo inconsciente, el mal, la subjetividad, el desorden, lo vital y carnal, el sexo, la horizontalidad, lo funesto; al lado derecho, en cambio, corresponde lo superior, lo racional, lo masculino, lo luminoso, la conciencia, el bien, lo objetivo, el orden, la verticalidad, etc. (21). La vinculación de la Izquierda en el tantrismo con lo femenino, lo vital y lo

---

(20) Cfr. *Le matin des magiciens, Introduction au réalisme fantastique,* Gallimard, París, 1964, pp. 428 y ss.

(21) Cfr. Roger Caillois: *El hombre y lo sagrado,* trad. Juan José Domenchina, F. C. E., México, 1942, pp. 40-43, para la identificación de la izquierda con el polo repulsivo de lo sagrado (y su vínculo con la mujer), y de la derecha con el polo atractivo (dominio de la razón, la justicia, la luz, etc.).

sexual, es evidente. No sucede así, en cambio, con las demás calificaciones a afinidades negativas, ya que la Shakti es dadora tanto de bien como de mal, y es tanto conciencia pura (Chit-Shakti) en lo que se identifica con Shiva, como Maya-Shakti o Ilusión Cósmica, con su cortejo de muerte, ignorancia y sufrimiento.

4. LA «MANTIS RELIGIOSA» Y LAS FORMAS ARCAICAS DEL EROTISMO

Podemos buscar aún más lejos el esquema mítico profundo que sustenta el coito ritual entre Sábato y Soledad. Recordemos el pasaje ya citado en que la mujer aparece como una «fiera devoradora» que rodea y atenaza a su *partenaire,* obligándolo a la unión (cfr. *AB,* p. 420). La actitud de Soledad responde aquí al patrón que la *mantis religiosa* representa en el mundo animal y que —como lo ha demostrado Roger Caillois (22)— subyace también al comportamiento humano profundo, y por ende al mito, que es la proyección de esta conducta. Como se sabe, la manta decapita y luego devora al macho durante o después de la cópula. Esta actitud —afirma Caillois— constituye un símbolo o expresión eficaz de las hondas vinculaciones que el hombre presiente entre el erotismo, la muerte y la nutrición. El acto sexual está regido por un principio de *detumescencia* que supone el paso de la máxima tensión a la relajación absoluta, a un abandono y una inermidad semejantes a la muerte. Por otra parte existen analogías naturales entre los órganos genitales y sus secreciones, y los órganos nutricios (mama henchida/pene en erección; leche materna/semen; boca/vagina) y entre el deseo sexual (al que algunos autores han calificado de «hambre protoplasmática») y el deseo desesperado de alimento. Aun una aberración como el sadismo sería «la forma humana anormal de fenómenos que pueden encontrarse en los primeros comienzos de la vida animal, como la supervivencia o el retorno atávico a un canibalismo sexual primitivo» (23).

En estos estratos arcaicos de la vida, se percibe también un vínculo estrecho entre la vista y la sexualidad, vínculo que el psicoanálisis ha querido explicitar más tarde. Ciertos pueblos, como los tucanos, identifican la vagina y la vista: «Según un mito, la mujer-yagé fue fecundada a través de los ojos.» Encontramos en los tucanos la equivalencia ojos-vagina. El verbo «fecundar» deriva de las raíces «ver» y

---

(22) Cfr. Roger Caillois: *El mito y el hombre,* trad. de Ricardo Baeza, Sur, Buenos Aires, 1939.

(23) Kiernan, citado por Caillois, en *El mito y el hombre,* p. 108.

«depositar» (24). También la creencia en el *mal de ojo* —ya nos extenderemos sobre el particular— que se ha asociado desde tiempos remotos preferentemente a la mujer, tendría su raíz en el *peligro sexual* que se atribuye a la mujer devoradora, en quien se encuentran el placer y la muerte.

Es digna además de notarse —siguiendo con los paralelos postulables entre el rito erótico de *Abaddón* y los patrones míticos más antiguos— la analogía existente entre la disposición de quienes participan en la ceremonia de la Iglesia de Belgrano, y ciertas imágenes pertenecientes al culto de la Gran Diosa (forma primigenia que asumió para el hombre la divinidad). Esta Diosa [que, según las tradiciones más añejas, es cruel, lasciva y cuyas uniones se asemejan a las de los animales (25)] es representada a menudo bajo la forma de una mujer desnuda con las piernas separadas de manera que las miradas recaigan sobre su órgano sexual; ésta es precisamente la posición que adopta Soledad. Cabe advertir, por otra parte, que en un vaso funerario de una necrópolis de Mallia, al este de Cnossos, la diosa madre, colocada de esta manera, es el personaje principal de una tríada. El esquema mítico de la tríada poliándrica (la diosa más dos figuras masculinas) es de suma importancia y de muy larga y constante tradición; este esquema parece repetirse en la novela, donde un personaje principal femenino (la numinosa Soledad) y dos personajes masculinos (R. y S.) intervienen en el rito. Una imagen frecuente en Grecia era la de la Diosa con los gemelos Dioscuros, o con los Cabiros, lo cual no deja de tener relación con la pareja formada por S. y R., que son, según se dice en el texto *(AB,* p. 269) «gemelos astrales».

5. FUNCION Y SIGNIFICADO DEL OJO SEXUAL

El elemento nuevo y verdaderamente insólito que se introduce en este rito erótico —el cual, como hemos visto, posee ciertos paralelos formales y semánticos en la tradición universal— es el extraño órgano óptico (un enorme ojo grisverdoso) que ostenta en el lugar del sexo Soledad.

Acaso la raíz plástica de esta peculiar innovación se halle en el espíritu de la pintura surrealista, que Sábato conocía muy bien y que él mismo menciona en *Abaddón* cuando habla del trágico destino de Víctor Brauner, pintor judío-rumano que sufriría la mutilación de su ojo

(24) Cfr. Eliade: *Ocultismo, brujería y modas culturales,* p. 177.

(25) Cfr. Jean Przyluski: *La grande Déesse,* Introduction a l'étude comparative des religions, Préface de Charles Picard, Payot, París, 1950, pp. 16 y 153.

derecho, anunciada por él mismo en algunos de sus cuadros. Dice el narrador de Brauner: «Durante diez años, es decir, desde 1927 hasta 1937, pintó imágenes del inconsciente, obsesivas, concernientes a los ojos, algunas de extrema agresividad. *Cuadros en los cuales el ojo es sustituido por un sexo femenino* o se transfoma en cuerno de toro, pinturas en las que los personajes están parcial o totalmente desprovistos de ojos» *(AB,* p. 308, el subrayado es nuestro). Por otra parte, en un esclarecedor ensayo, Salvador Bacarisse (26) menciona como antecedente interesante, un libro de Georges Bataille: *Histoire de l'Oeil,* con litografías de André Masson en su edición original; en su frontispicio, señala, hay dos figuras femeninas cuyo sexo contiene un globo ocular. El capítulo XIII de dicho libro, cuyo tono es en general obsceno, presenta una situación prácticamente idéntica al rito efectuado por «Sábato» y Soledad. Sin embargo, puesto que Sábato afirmó no conocer esta obra, apunta Bacarisse que nos encontraríamos ante un caso de «sincronismo literario». No sería raro, en efecto, que, dadas las profundas afinidades del escritor con el movimiento surrealista (en el que el sexo y la videncia juegan un papel tan preponderante) Bataille y Sábato hubieran encontrado —mediando por supuesto la diferencia de tono— imágenes similares.

Cabe preguntarnos por el significado de ese ojo inserto en el lugar del sexo. Si nos remitimos al ámbito mítico y mágico-religioso, hemos visto ya que en estratos arcaicos se establecía una vinculación honda y oscura entre la vista y la sexualidad femenina. Así, a la «mujer devoradora» (uno de cuyos tipos es la bruja) se le atribuía la práctica del *mal de ojo,* relacionada con la fascinación sexual. La creencia en el mal de ojo puede considerarse como «both primeval and universal, and ... is in many countries as current to-day as it was in prehistoric times» (27). A la magia ocular parece habérsele atribuido siempre un poder exclusivamente maligno, como no se exceptúe el dudoso hechizo del amor, que por otra parte en la poesía de índole cortés y en la literatura caballeresca llegó a ser descrito como una verdadera enfermedad devoradora del ser del amante. El mal de ojo se relaciona especialmente con la envidia destructora; esto se comprueba en el término latino para el verbo envidiar *(invideo),* así como en las Escrituras donde una misma palabra alude a la envidia y al mal de ojo. Es, pues, una magia estrictamente luciferina, ya que Lucifer es el gran envidioso del poder de Dios, que aspira a usurpar.

---

(26) «Abaddón el exterminador: Sabato's gnostic escathology», *Forum for Modern Language Studies,* vol. XV, núm. 2, April 1979, pp. 184-205.

(27) Cfr. James Hastings: *Encyclopaedia of religion and ethics,* New York, Charles Scribner's sons, 1928, V, 608 a-615 b.

La bruja —tipo con el cual Soledad tiene plausibles vínculos— es la clásica portadora del mal de ojo. Al ojo se le daba además —dentro del contexto de la brujería— un especial valor como prueba de las relaciones existentes entre el inculpado de hechicería y el Demonio. Así, en tierras vascuences, dos niñas que se presentaron ante el inquisidor como brujas arrepentidas, juraron poder identificar a los que habían jurado fidelidad a Satán por el hallazgo de una presunta marca en el ojo *izquierdo*, sobre la pupila. Decíase además que los así señalados se tornaban incapaces para ver el sacramento del altar —eran *ciegos*, en suma, frente a la suprema manifestación del Bien, del Ser— (28).

Cabe acotar que las anormalidades físicas y mentales calificaban a su poseedor como posible depositario del nefasto influjo. Una de ellas era tradicionalmente la *doble pupila*, característica que distingue a la hechicera Dipsas, en Ovidio. En el caso de Soledad, no sólo toda ella es excepcional (demasiado desarrollada física y espiritualmente para su edad, dotada de un saber tenebroso e inmemorial), sino que cuenta con un prodigioso ojo genital de color grisverdoso (los ojos verdes son considerados en ciertas regiones como especialmente malignos). Por otra parte, la descripción que se hace de la mirada de Soledad basta para atribuirle el siniestro poder ocular que distingue a figuras míticas como la Gorgona: «Era un ser nocturno, un habitante de cuevas, y tenía la misma mirada paralizante y la misma sensualidad de las serpientes». (*AB*, p. 416.) Las serpientes son, por otro lado, en la creencia popular, notorias poseedoras de la capacidad de dañar a través de la vista.

No sería errado concluir que la función y el sentido del ojo, no sólo en *Abaddón*, sino en toda la narrativa de Sábato, se apoyan, en parte —teniendo en cuenta las constantes relaciones que en ella mantiene con la mujer y con ámbitos mágico-demoníacos— sobre la creencia universal (podría decirse arquetípica) en el *mal de ojo* (o *evil eye*, o *mauvais oeil*, o *malocchio*, etc.); esto es, en la influencia mágica nefasta que se atribuye de manera exclusiva y preponderante al órgano de la vista, sobre todo entre las mujeres. Sabemos, por otra parte, que esta atribución preferente del mal a la mujer descansa sobre la identificación mítica entre los ojos y la vagina, que asume, en el esquema primario de la «mujer-devoradora», la espantable dimensión de *vagina dentada*. En el caso de Soledad, esta identidad mítica es tan palmaria, que hasta cae, podríamos decir, en el pleonasmo. En efecto, ya no hay alusión, no se trata de una cosa que sugiere otra; ambos

---

(28) Caro Baroja: *Op. cit.*, p. 216.

términos del símbolo se superponen en la misma imagen. Esto duplica tanto el carácter siniestro de la femineidad de la joven, como la malevolencia sexual mágica del ojo que exhibe.

Curiosamente, no sólo el mundo mítico-mágico nos habla del poder tenebroso de la vista. Un filósofo y literato contemporáneo, muy alejado aparentemente de este tipo de cosmovisión, resulta tener en esto ciertas afinidades con Sábato —al menos así lo declara el *alter ego* del escritor en la novela que nos ocupa (pp. 46-47). Se trata nada menos que de Jean Paul Sartre, cuyas observaciones con respecto al poder de la mirada son harto significativas. Recorrer la fecunda obra del pensador francés, o exponer la filosofía de la mirada y del cuerpo en *L'être et le néant* constituiría de por sí suficiente motivo para otro artículo. Nos limitaremos a proponer para la meditación algunas citas, extraídas de obras de teatro, y de un ensayo importante y particularmente relacionado con el tema del mal: *Saint Genet, comédien et martyr.* Empecemos por el teatro. Se dice en *Huis Clos* que el infierno consiste en estar expuesto constantemente a la mirada ajena, en ver reflejada en los ojos de los otros la propia miseria, la propia culpa; es el horror de no poder ya cerrar jamás una pupila siempre abierta en una vigilia espantosa:

> GARCIN.—Voilà ce qui explique l'indiscrétion grossière et insoutenable de votre regard. Ma parole, elles sont atrophiées.
>
> LE GARÇON.—Mais de quoi parlez-vous?
>
> GARCIN.—De vos paupières. Nous, nous battons des paupières. Un clin d'oeil, ça s'appelait. Un petit éclair noir, un rideau qui tombe et qui se relève: la coupure et faite. L'oeil s'humecte, le monde s'anéantit. Vous ne pouvez pas savoir comment c'était rafraîchissant. Quatre mille repos dans une heure. Quatre mille petits evasions (29).
>
> GARCIN.—Alors il faut vivre avec les yeux ouverts... Les yeux ouverts. Pour toujours. Il fera grand jour dans mes yeux. Et dans ma tête (30).
>
> Tu es un lâche, Garcin, un lâche parce que je le veux. Je le veux, tu entends, je le veux! Et pourtant, vois comme je suis faible, un souffle; je ne suis rien que le regard qui te voit, que cette pensée incolore qui te pense (31).
>
> Je vous vois, je vous vois; a moi seule je suis une foule, la foule, Garcin, l'entends-tu?
>
> G.—Il ne fera donc jamais nuit?
>
> I.—Jamais.
>
> G.—Tu me verras toujours?
>
> I.—Toujours (32).

---

(29) Jean-Paul Sartre: «Huis Clos», en *Théatre*, NRF, Gallimard, París, 1957, p. 118.
(30) Sartre: *Op. cit.*, p. 119.
(31) Sartre: *Op. cit.*, p. 166.
(32) Sartre: *Op. cit.*, p. 167.

GARCIN.—Ils avaient prévu que je me tiendrais devant cette cheminée, pressant ma main sur ce bronze, avec tous ces regards sur moi. Tous ces regards qui me mangent... (Il se retourne brusquement) Ha! Vous n'êtes que deux? (Il rit) Alors, c'est ça l'Enfer. Je ne l'aurais jamais cru... Vous vous rappelez: le soufre, le bûcher, le gril... Ah! Quelle plaisanterie. Pas besoin de gril, l'Enfer, c'est les Autres (33).

El tema, muy explícito aquí —tal vez en esta pieza sartreana es donde se hace más evidente— reaparece en otras obras. En *Les Mouches*, el pueblo entero de Argos vive sometido a Egisto, el gran culpable, que ve su propio crimen en los remordimientos del pueblo, así como éste contempla sus culpas en el delito del rey. Esta mutua tensión los encadena y los consume, esclavizándolos a la tiranía de Júpiter, el enjuiciador, dios «de las moscas y de la muerte». Las Furias, figuradas como moscas, tienen millones de ojos, que Electra, una vez consumado el asesinato, siente incesantemente posados sobre sí. Los ojos de la joven, donde se mira Orestes en busca de asentimiento y amparo, son «ojos muertos», que reflejan el crimen del hermano y que producen horror (34).

En *Kean*, en *Los secuestrados de Altona*, la mirada es una magia malsana de la ilusión, es una manera de mantener el delirio del otro, quien a la vez mantiene, con su muda aquiescencia reflejante, el delirio propio. En *Los secuestrados...*, Johanna se plantea su fracaso frente al espejo y se ve a sí misma, loca, en la locura de Franz:

JOHANNA (riendo nerviosamente).—Esto es un negociado: Acepte mi locura y yo aceptaré la suya.

FRANZ.—¿Por qué no? Ya ahora no tiene nada que perder, y en cuanto a mi locura, hace ya rato que usted la ha aceptado (señalando la puerta de entrada). Cuando yo abrí la puerta, usted ya no me veía a mí, sino a una imagen en el fondo de mis ojos.

JOH.—Porque sus ojos están vacíos.

FR.—Precisamente por eso.

JOH.—... ¿Pero qué le pasa? (ríe nerviosamente). Parece frente al lente de una cámara. ¡Basta! Usted está muerto.

FR.—Para servirla. La muerte es el espejo de la muerte. Mi grandeza refleja su belleza (35).

En *Kean*, el público de Londres sostiene con su aplauso una gigantesca farsa: la personalidad del gran Kean, el actor, que en realidad no existe por sí misma: es ineluctablemente lo que de ella hacen los otros. El *ménage à trois* que se establece entre Kean, el príncipe de

(33) Sartre: *Op. cit.*, *ibídem.*
(34) Sartre: «Les mouches», en *Théatre*, pp. 85 y 90 especialmente.
(35) Sartre: *Los secuestrados de Altona*, *Losada*, Buenos Aires, 1961, p. 93.

Gales y la condesa Elena (a la que en verdad ninguno de los dos ama) permite finalmente descubrir que estos seres, identificados con el genio, la majestad y la belleza no tienen vida propia: necesitan desesperadamente verse reflejados en los ojos de los otros en la admiración ajena, para seguir conservando la ilusión de existir (36).

Sartre vuelve insistentemente sobre estos problemas en su magnífico estudio sobre Genet, en quien la mirada de los demás ha obrado —sostiene el filósofo— como un poder de constitución de la propia esencia. Genet no ha sido ladrón y pederasta tanto por una inclinación íntima, cuando por la mirada sentenciadora de los otros, que ve esas cualidades en él y lo condena: «Clavado por una mirada, mariposa sujeta en un tablero, está desnudo, todos pueden verlo y escupirle. La mirada de los adultos es un *poder constituyente* que lo ha transformado en *naturaleza constituida»* (37). Genet convierte esos ojos enjuiciadores en una destinación divina para el Mal; proyecta el Ojo colectivo en el cielo transformándolo en Conciencia Reflexiva que lo vigila y ordena sus pasos y con relación a la cual él es sólo una conciencia refleja: «Así, por medio de una inversión brusca, la conciencia se convierte en objeto y el objeto invisible de la conciencia pasa a la categoría de sujeto absoluto que la contempla» (38).

De este modo, gracias a esta contemplación terrible y omnisciente, Genet se hace *objeto puro,* esto es, lo visible y lo juzgable por excelencia, a merced de la mirada universal:

> Genet huye bajo la mirada de Dios. El poder de convertirse en objeto, que a todos nos corresponde por derecho, se ha exagerado en él y transformado en objetividad permanente: la *visibilidad* es su esencia misma; existe porque es visto. Para él, antes mismo de pormenorizarse en árboles, ríos, casas, animales y personas, el mundo es una mirada que lo saca de la nada, lo envuelve, lo condena. Las cosas son ojos, lo mantienen a distancia, él se desliza por la superficie del ser, rechazado por la luz que se escapa de las hojas, de las corolas, de las ventanas, y que le denuncia a todos (39).

Ahora bien —volviendo a la obra de Sábato— la mirada secreta que contempla, implacable, a los que se inician en el mundo de las Tinieblas, la mirada del Ojo del anciano o del Ojo-Utero de la Diosa en *Sobre héroes y tumbas;* la del Ojo sexual de Soledad, en *Abaddón,*

---

(36) Sartre: *Kean,* adaptación de la obra de Alexandre Dumas, trad. María Martínez Sierra, en *Teatro,* vol. 3, Losada, Buenos Aires, 1957.

(37) Sartre: *San Genet, comediante y mártir,* trad. de Luis Echávarri, Losada, 1.ª ed., Buenos Aires, 1967, p. 61.

(38) Sartre: *San Genet...,* p. 163.

(39) Sartre: *San Genet...,* pp. 340-341.

es también una mirada petrificante como la de la Gorgona, una mirada enjuiciadora que transforma cabalmente al individuo en objeto, que lo conoce hasta lo más profundo de su interioridad, que lo desnuda, revelándole su culpa —una culpa no tanto personal cuanto metafísica, ontológica—. («¡Ese hombre extraño y misterioso! Nacido culpable como yo. Porque he venido al mundo con una mala conciencia, con miedo a todo, a los hombres, a la vida. Creo que he cometido algo malo antes de haber nacido», *AB*, p. 402.) Pero difiere de la mirada común en una peculiaridad espantosa: el ser que la emite, el Ciego, no puede a su vez transformarse en objeto. Si lo que —según Sartre— caracteriza la percepción del prójimo, es la posibilidad permanente de ser-visto por él, de convertirse en objeto para él (40), esto no sucede así en lo que hace al Ciego, que no ve a los otros con los ojos comunes y que tampoco es visto; la mirada ajena resbala por su piel sin descubrirlo, sin dañarlo, sin reflejarlo, puesto que no se sabe reflejado. Pero en cambio la mirada del Ciego, que se sitúa en un nivel superior de *videncia* numinosa, escarba hasta lo más profundo del ser que lo enfrenta, sin que éste pueda devolver la indagatoria. Bien observa Wainerman que, dentro de la cosmovisión sabatiana, los Ciegos «serían quienes nos observarían desde la oscuridad. Presuntamente, más que una ceguera, tendrían una videncia total, y con ello, la facultad de perseguirnos» (41).

Concluiremos entonces que el simbólico ojo sexual de *Abaddón* (así como todos los ojos simbólicos de las novelas de Sábato en general) es un ojo maligno, enjuiciador, objetivante, que desnuda a quien mira, lo exhibe en su culpabilidad y destruye con esa mirada envidiosa lo bueno y lo puro que el individuo contemplado podía aún atesorar. Y esto es así en primer lugar, porque se trata del Ojo del universo de los Ciegos, y simboliza la capacidad de mirar sin ser mirado, de objetivar implacablemente sin dejar de ser sujeto. Y es así también porque representa la puerta hacia las Tinieblas, hacia la Madre, el Sexo, la Materia, la Carne, que en el mundo mítico del maniqueísmo y sectas afines constituyen centros de numinosidad demoníaca.

Que el ojo esté situado en una posición genital implica además una inversión profunda del simbolismo tradicional metafísico del órgano óptico. El ojo simboliza allí al Intelecto concebido como tal y a su Principio, al cual refleja. Dios es el Ojo supremo que contempla al mundo y lo crea por su visión; es el centro metafísico de lo existente: el corazón y el sol. Por ello el lugar simbólico de este ojo privilegiado

---

(40) Sartre: *El ser y la nada, ensayo de ontología fenomenológica*, traducción y prólogo del profesor Miguel Angel Virasoro, 3.ª ed., Ibero-Americana, Buenos Aires, 1961, p. 60.

(41) Cfr. Luis Wainerman: *Sábato y el misterio de los ciegos*, Castañeda, Buenos Aires, 1978, p. 26.

mediante el cual el hombre alcanza la suprema realidad, de ese ojo que es una prolongación de la mirada divina y en donde Dios se contempla como Aquello que es conocido, está ubicado metafóricamente en el corazón humano, núcleo del Ser en la simbología tradicional, punto de convergencia del micro y el Macrocosmos. En un contexto hindú, tenemos también al ojo frontal del dios Shiva, el tercer ojo que representa la conciencia de la Eternidad, perdida para los hombres decadentes de la Edad de Hierro (42). El descenso del ojo simbólico desde el corazón o la frente al sexo femenino indica aquí, sin duda, el reemplazo del Intelecto por el instinto, del Espíritu por la materia, del padre solar, por el dominio lunar y tenebroso de la madre, y ya no tanto de la madre, de la Genitrix, cuanto de la hembra devoradora, en toda la oscura fascinación de una sensualidad que se considera como prohíbida y dadora de muerte, dotada de una nefasta irradiación numinosa. Hemos dicho que el ojo es imagen antiquísima del centro cósmico —Jung sostiene que el órgano de la vista es el modelo por excelencia del *mandala*, otro símbolo del centro y de la totalidad—; Boehme llama al mandala esférico diseñado en *Vierzig Fragen von der Seele*, «ojo de la eternidad», «ojo de Dios»; aquí junto con el ojo que lo encarna, el centro se ha desplazado a la sexualidad de la mujer:

> Una vez desnuda se arrodilló sobre el camastro en dirección a S., lentamente echó su cuerpo hacia atrás, mientras abría sus piernas y las estiraba hacia adelante.
>
> S. sintió que allí estaba en ese momento el centro del Universo (*AB*, p. 419).

No es, desde luego, la primera vez que una figura numinosa femenina aparece identificada a la vez con el Ojo y con el Centro —o con el Ojo que es Centro—. La ubicua Isis de los misterios y de la alquimia, la diosa de los mil nombres (*una quae est omnia*), que es imagen de la materia primordial en sus insospechadas posibilidades de transformación, recibe el nombre de Virgen del mundo, o Pupila del mundo (pues por ambas denominaciones puede traducirse el griego *koré kosmou*) (43).

6. CONCLUSIONES

Esperamos haber podido mostrar en este ensayo las vinculaciones del rito erótico de *Abaddón* con otras concepciones y rituales pertene-

---

(42) Cfr. Frithof Schuon: *L'oeil du coeur*, Gallimard, París, 1950. Chevalier y otros: *Dictionnaire des symboles*, Seghers, París, 1973. Cirlot, Juan Eduardo: *Diccionario de símbolos tradicionales*, nueva ed. revisada y ampliada por el autor, Barcelona, Labor, 1969.

(43) Cfr. A. J. Festugière: *Hermetisme et mystique païenne*, Aubier-Montaigne, París, 1967, páginas 246-247.

cientes al ámbito mítico-religioso: los ritos sabáticos, el *maithuna* tántrico, los esquemas míticos arcaicos de la sexualidad, y sobre todo, la visión maniquea y cátara del erotismo (ya que es en la doctrina de Mani y sus derivaciones donde se nutre esencialmente el simbolismo de la novelística de Sábato). Al exhibir estas vinculaciones esperamos haber mostrado el espíritu religioso del rito (aunque se trate de una religación entre el hombre y el mundo tenebroso), sus antecedentes mítico-mágicos y su entronque en una vertiente simbólica universal. En cuanto a su peculiaridad más notable —la introducción del ojo sexual— hemos tratado de dilucidarla señalando sus conexiones con el surrealismo y su coherencia, por un lado, con la idea mágica del poder maligno de la vista (basada, como lo demostrara Caillois, en la presunta peligrosidad sexual atribuida a la mujer, y en la identidad arcaica de ojos y vagina), y, por otro lado, con la tesis sartreana sobre el carácter objetivador y paralizante —a veces infernal— de la mirada ajena. Finalmente, señalamos la vinculación de estas ideas sobre la naturaleza malévola de la mirada con la mitología sabatiana de la ceguera: en esta cosmovisión, el símbolo óptico se contempla como dotado de una numinosa omnisciencia destructiva porque es el ojo de los Ciegos, esto es, de aquellos seres que no sienten la mirada del otro, que pueden mirar desde el inaccesible plano de la videncia interior, más allá de los sentidos, sin ser, a su vez, contemplados en la misma forma por los demás. Ahora bien, ¿por qué este símbolo del ojo se inserta en el lugar del sexo femenino? Quizá porque en la *Weltanschauung* de Sábato, que, como ya dijimos, es maniquea en aspectos importantes, la Mujer —hacedora de la repudiable vida del cuerpo, tentadora del hombre— es la representante por excelencia del orden tenebroso de la Materia. De ahí que el ojo, símbolo tradicional en la metafísica universal, del centro cósmico, del Intelecto Superior, descienda a la genitalidad femenina, concebida como centro del Mal, de la Tiniebla, en tanto que es origen de la carne. Penetrando en el sexo ocular de la mujer se entra así en el insondable mundo de los Ciegos, se convierte uno en Ciego al franquear la puerta del ojo terribe; el hombre resigna su dualidad de cuerpo y espíritu para ser definitivamente devorado por la «otra caverna, aún más misteriosa que la que presenciaba el sangriento rito, la monstruosa ceguera». (*AB*, p. 420.)

MARIA ROSA LOJO DE BEUTER

Marqués de Loreto 1960, *Castelar* 1712,
Provincia de Buenos Aires
ARGENTINA

LOS ENSAYOS DE SABATO: INTELECTO Y PASION

Si bien la obra de ficción del escritor argentino Ernesto Sábato ha despertado copiosa atención crítica, no puede afirmarse lo mismo en cuanto a su ensayística, casi siempre analizada *vis-a-vis* las novelas dado el hecho de que, en esa obra no ficcional, Sábato ha expresado lo que podríamos denominar su poética, esto es, las bases ideológicas —usando aquí el término en el sentido amplio de visión o idea de mundo— y técnicas sobre las que ha construido sus novelas.

Sin embargo, el ensayo sabatiano va más allá de la preocupación puramente literaria, mostrando un interés muy vivo y sostenido por todo aquello que hace a lo argentino, a su cultura y a su política y, asimismo, a lo hispanoamericano.

En un artículo que luego incorporé a las ediciones norteamericanas y argentina de mi libro sobre la obra de Ernesto Sábato (1), intenté caracterizar su ensayística. Lo hice entonces en base a los cuatro libros fundamentales que hasta ese momento (2) había publicado Sábato: *Uno y el universo. Hombres y engranajes, Heterodoxia* y *El escritor y sus fantasmas.* Agregué también el ensayo que había aparecido en el libro titulado *Tango-Discusión y clave* (3), acerca de la característica danza porteña. A posteriori, la editorial Losada publicó dos tomos con las obras completas del escritor argentino: uno dedicado a sus ficciones, el otro a sus ensayos (4). En este volumen reaparecen aquellos textos que he considerado «fundamentales» en el conjunto de la ensayística sabatiana. Pero a ellos se agregan otros que habían sido sólo accesibles en diarios y/o revistas o, en algún caso, como pró-

---

(1) Angela B. Dellepiane: *Sábato: el hombre y su obra (ensayo de interpretación y análisis literario)* (New York, Las Americas Publishing Co., 1968), pp. 37-79 y 161-190. *Sábato: un análisis de su narrativa* (Buenos Aires, Ed. Nova, 1970), pp. 267-298.

(2) Escribí mi libro entre 1964 y 1968 y lo revisé para la edición argentina entre 1969 y 1970.

(3) Ernesto Sábato: *Tango - Discusión y clave, con una antología de informaciones y opiniones sobre el tango y su munoo,* realizada por T. Di Paula, Noemí Lagos y Tulio Pizzini bajo la dirección de E. Sábato (Buenos Aires, Ed. Losada, 1963), pp. 9-23.

(4) Ernesto Sábato: *Obras. Ensayos* (Buenos Aires, Losada, 1970), 1054 pp. Cuando cito ensayos de este volumen, consigno directamente la paginación al final de la cita.

logos (5), conferencias (6), o bien, incluidos en volúmenes que sólo reunían un número limitado de ensayos dedicados a un tema específico (7).

El lector que trabe ahora relación con esta ensayística, tendrá frente a su curiosidad una amplia gama de textos que le permitirán completar la visión del escritor-Sábato y más cabalmente entender su obra ficcional que pudo haberlo perturbado por su iconoclasia, complejidad y riqueza. Ese lector podrá enterarse, por ejemplo, de que uno de los espíritus más hondos y finos en las letras del continente —no otro que Pedro Henríquez Ureña— fue maestro de Sábato en el Colegio Nacional de La Plata y que a este intelectual exquisito le debió Sábato su entrada en el grupo de la revista *Sur*, lo que interesa porque significa que el maestro dominicano vio en Sábato los atributos germinales de intelecto y sensibilidad que hacen posible al gran escritor. Pero lo que el lector hallará también en este artículo de Sábato sobre su maestro, es un retrato cálido, humano, viviente de don Pedro, nacido de la más profunda admiración y de la añoranza que Sábato siente por la falta de «aquel espíritu supremo», sentimientos expresados o en impacientes exclamaciones:

> A veces he pensado, quizá injustamente, qué despilfarro constituyó tener a semejante maestro para unos chiquilines inconscientes como nosotros (p. 807).

o en amargas denuncias:

> Lo trataron tan mal [algunos de sus colegas] como si hubiera sido argentino (p. 807).

(ya que jamás le otorgaron una cátedra titular, ni en la Universidad de La Plata ni en la de Buenos Aires), o en la mostración de cómo Henríquez Ureña entendía su misión pedagógica:

> Aquel humanista excelso, quizá único en el continente, hubo de viajar durante años y años entre Buenos Aires y La Plata, con su portafolio cargado de deberes de chicos insignificantes, deberes

---

(5) Tal es el caso de «Significado de Pedro Henríquez Ureña», prólogo al volumen *Pedro Henríquez Ureña*, selección y notas de los profesores Carmelina de Castellanos y Luis A. Castellanos (Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, Dirección General de Difusión Cultural, Subsecretaría de Cultura, 1967), pp. 7-25, y «Sobre nuestra música popular», prólogo a una selección musical publicada en 1966.

(6) «Homenaje a Ernesto Guevara», conferencia pronunciada por Sábato en la Universidad de París, en noviembre de 1967.

(7) «Sobre los dos Borges» aparecido primero en francés en el volumen de L'Herné dedicado a Borges, en 1964. «Sartre contra Sartre o la misión trascendente de la novela», en *Tres aproximaciones a la literatura de nuestro tiempo: Robbe-Grillet-Borges-Sartre* (Santiago, Editorial Universitaria, 1968).

> que venían corregidos con minuciosa paciencia y con invariable honestidad... «¿Por qué pierde tiempo en eso?», le dije alguna vez, apenado al ver cómo pasaban sus años en tareas inferiores. Me miró con suave sonrisa, y su reconvención llegó con pausada y levísima ironía: «Porque entre ellos puede haber un futuro escritor» (pp. 807-809).

para rematar en este fragmento, que no vacilo en transcribir enteramente, ya que es el más justo homenaje que un discípulo pueda haber creado para el maestro ejemplar que don Pedro fue:

> Y así murió un día de 1946: después de correr ese maldito tren, con su portafolio colmado, con sus libros. Todos de alguna manera somos culpables de aquella muerte prematura. Todos estamos en deuda con él. Todos debemos llorarlo cada vez que se recuerde su silueta encorvada y pensativa, con su traje siempre oscuro y su sombrero siempre negro, con aquella sonrisa señorial y ya un poco melancólica. Tan modesto, tan generoso que, como dice Alfonso Reyes, era capaz de atravesar una ciudad entera a medianoche, cargado de libros, para acudir en ayuda de un amigo (p. 809).

Junto a esta expresión teñida por los sentimientos, el lector, no obstante, hallará en Sábato la justipreciación objetiva, ecuánime del pensamiento filosófico de Henríquez Ureña, expresada con mesura y sencillez:

> Sus demandas no eran productos de mera curiosidad, no acumulaba conocimientos, frívolamente..., sino por la necesidad de integrar su cosmovisión... Vivía en permanente tensión mental..., Pero ni los comentarios que le merecía de pronto un sombrero femenino pertenecían al reino de la contingencia: todo parecía, por el contrario, insertarse en una concepción del mundo (pp. 812-813).

Sábato destaca, asimismo, con exactitud tres rasgos básicos del pensamiento de Henríquez Ureña: su actitud ante el idioma y la cultura y su anhelo panamericanista. Otra vez aquí la nota emocionada del recuerdo personal junto a la exposición ponderada de las ideas:

> Enseñaba el lenguaje con el lenguaje... No exigía un previo aprendizaje gramatical, sino más bien daba ese conocimiento a medida que el aprendizaje empírico del lenguaje en los escritores valiosos lo hacía indispensable..., de ese modo [las reglas gramaticales] se nos aparecían como reglas de un idioma viviente, no como normas dictadas por cadáveres para ceremonias funerarias. En aquella enseñanza se distinguía la *poiesis* de la *tekhné* (páginas 820-821).

> La cultura era para Henríquez Ureña la síntesis del tesoro heredado y lo que el hombre y su comunidad contemporánea creaba dentro de ese cuadro preexistente; razón por la cual criticaba toda pretensión de una cultura puramente autóctona, que desconociera o menospreciara la herencia europea, como combatía la tendencia europeizante que, sobre todo bajo la influencia positivista, desdeñó la raíz americana (pp. 819-820).
>
> Esa gran utopía con que soñaba, ardientemente en su juventud, melancólicamente en su último tiempo, era la utopía de una patria de hombres libres, de una generosa tierra integradora, una suerte de país platónico que no fuese el reinado de la pura materia. Ansiaba que termináramos con nuestras rencillas provincianas, predicaba la necesidad de unión..., y trataba de hacernos comprender el formidable tesoro que encierra un continente constituido por veinte naciones hermanas, de una misma lengua y, por lo tanto, de una misma tradición cultural (pp. 826-827).

En el tomo de Losada, el lector se allegará a, por lo menos, siete grupos diferentes de artículos, grupos que formo ateniéndome a las ideas que despliegan, a la índole de los temas que en ellos se discuten. Así, tendríamos cinco ensayos dedicados exclusivamente a la cultura argentina y sus expresiones y problemas («Sobre el voseo», «Sobre nuestra música popular», «Madurez nacional y literatura nacional», «El destino de la Argentina», «Seamos nosotros mismos»); tres a figuras literarias de evidente influjo en la formulación de las ideas sabatianas: el antes comentado sobre «Significado de Pedro Henríquez Ureña», el dedicado a «Los fantasmas de Flaubert» y el ya antes divulgado «Sartre contra Sartre». Con ellos se vinculan los dos ensayos que discurren acerca del arte pictórico —«Sobre el arte abstracto» y «Algunas reflexiones sobre arte en general y sobre Antonio Berni en particular»—. Hasta aquí, ensayos que si bien ensanchan el pensamiento sabatiano, todavía se mantienen dentro del cauce de ideas que el lector ha conocido en los ensayos «fundamentales» y *Sobre héroes y tumbas*. No obstante, al lector (y pienso particularmente en el lector no argentino) (8) se le presenta ahora la ocasión de atisbar otras preocupaciones, otros intereses y hasta de acercarse a la intimidad de unas «Crónicas de viaje» cuyas páginas testimonian el amor de Sábato por Beethoven y Marc Chagall («Tierno, grotesco, místico, chaplinesco, mágico, infantil, dolorido, melancólicamente irónico, judaicamente cristiano, ¡querido Marc Chagall», p. 1006), su innegable

---

(8) Pienso en el lector extranjero porque este no tiene ocasión de oír a Sábato en mesas redondas televisadas, o leer las entrevistas a que el periodismo argentino lo somete constantemente, o que no tiene acceso a revistas y diarios de circulación sólo en la Argentina y en las que aparecen artículos de la autoría de Sábato, no todos los cuales se encuentran hoy recogidos en libro.

romanticismo visible en la forma en que observa, siente y piensa acerca del valle del Rhin o la casa de Beethoven o la *Misa Solemnis*, Op. 123, y el misterio de las grandes paradojas históricas. Ese nuevo —o reciente pero extranjero— lector de Sábato tendrá una muestra del Sábato enojado en los tres ensayos de denuncia del antisemitismo de un sector argentino como así también un ejemplo de su defensa del lugar que, en el país y en el mundo, corresponde a la minoría judía («Judíos y antisemitas», «Soberanía para carniceros», «¡Viva Eichmann, mueran los judíos!») en términos sarcásticos, duros pero inequívocos como éstos:

> Desde hace muchos años los antisemitas del mundo entero nos vienen advirtiendo que el judaísmo proyecta la destrucción de la humanidad. Por el momento, y mientras se espera esa misteriosa operación, el antisemitismo se dedica a la operación inversa, única de la que se tiene noticia efectiva (*Judíos y antisemitas*, p. 831).
>
> Como bien dice Sartre, el antisemitismo es una pasión, pero ningún antisemita admitirá que la padece sino por razones (p. 832).
>
> De la premisa «muchos judíos aman el dinero»; no se puede extraer la conclusión «todos los judíos aman el dinero», y menos todavía «los antisemitas desprecian el dinero» (p. 842).
>
> A este pequeño aprendiz de nazi, que al grito de «viva Eichmann» disparó la pistola contra el pecho de un chiquilín judío de quince años, le pregunto si ha olvidado que el cristianismo surgió del seno mismo y entrañable de la religión judaica y que, lo que es infinitamente trascendental, no podía surgir sino de allí. Le preguntaría, en fin, si ignora que el código moral por el que se rige nuestro mundo es esencialmente el código mosaico, hasta el punto que es falso y capcioso referirse a esta civilización como greco-latina, siendo que también lo es, y en grado eminente, una cultura judía.
>
> Si no sabe, o si sus maestros se lo enseñaron y su resentimiento se lo ha hecho olvidar, que en la cárcel lea a algunos escritores católicos y arios como François Mauriac, para que se entere y quizá medite («¡Viva Eichmann, mueran los judíos!», p. 947).

Si el lector está leyendo estos ensayos antes de haber conocido la tercera y última novela de Sábato, *Abaddón, el exterminador* (9), quizá entonces le sorprendan otras dos piezas: el «Homenaje a Ernesto Guevara», el famoso «Che» de la revolución cubana, y «Una teoría sobre la predicción del porvenir». En el primer caso, la sorpresa provendría del hecho de que ese lector, a poco que tenga alguna información sobre Sábato, sabrá de su juvenil adhesión al comunismo y de su subsiguiente apartamiento de esa ideología política. Podría parecerle, pues, paradójico el homenaje al hoy casi mítico «Che». Sin em-

(9) Primera edición Buenos Aires, Ed. Sudamericana, 1974.

bargo, no hay en ello una contradicción, lo que se hace evidente al leer el ensayo. Lo que une a estos dos hombres es un mismo ideal (hasta ahora) utópico: el ideal del Hombre Nuevo, el ideal de una nueva forma de convivencia entre los seres humanos. En suma: lo que los une es un «romanticismo anárquico», una suerte de idealismo utópico que, en ambos casos, supone rebelión contra dogmas inhibitorios y la elección, hecha por uno, de la lucha armada y, por el otro, del testimonio y la denuncia por el ejercicio de la palabra. Es el 'quijotismo' del pensamiento y la praxis de Guevara lo que Sábato apologiza:

> ... la lucha de Guevara contra los Estados Unidos ha sido la lucha del Espíritu contra la materia. Y... del mismo modo que en el siglo pasado grandes pensadores creían desentrañar fríamente las causas materiales de la injusticia en vastos tratados..., así también en nuestro dolorido tiempo..., alguien que había nacido como aquellos pensadores, en el seno de una familia privilegiada, se lanzó a la lucha movido por ideales románticos, y, aunque preocupado por las cifras de la producción, en un momento crítico de la economía cubana, se negó a fomentar la producción mediante premios materiales, sosteniendo que era menester cambiar la mentalidad de la masa para llegar al hombre nuevo que la revolución anhelaba, apelando únicamente al entusiasmo revolucionario, al patriotismo, al esfuerzo desinteresado y a la fe que mueve las montañas (pp. 880-881).

Sábato aduce luego pruebas acerca del teatro de esa muerte y testimonios de los que presenciaron, esto es, junto a la exaltación apologética, la objetiva noticia histórica como apoyatura de aquélla. Idénticos conceptos, sumados a fragmentos del *Diario* de Guevara, pasarán poco después a formar parte de los borradores de la novela que, en ese entonces, se hallaba todavía gestándose, *Abaddón.*

De igual manera, el otro ensayo que tal vez resultara inesperado para el lector no enteramente familiarizado con el pensamiento sabatiano —«*Una teoría sobre la predicción del porvenir*»— se explica y encarna en las páginas de esa novela y puede ser usado como instrumento hermenéutico en el desciframiento de su significado. Pero aunque el tema que allí Sábato desenvuelve lo ha 'subyugado' desde siempre, los pensamientos están desarrollados a partir de una premisa inicial ejemplificada con casos reales de precogniciones para luego, dialécticamente, discutir la hipótesis que el mismo Sábato ha formulado. Es decir: la mente disciplinada en las ciencias pero aplicada a desentrañar fenómenos parasicológicos y a los viajes en el inconsciente irracional, tal como los surrealistas se lo habían enseñado.

El último libro de ensayos sabatianos —*Apologías y rechazos*— (10) reúne siete ensayos, de los cuales dos ya figuraban en el tomo de Losada —«Pedro Henríquez Ureña» y «Judíos y antisemitas»— y otro —«El desconocido Da Vinci»— había aparecido en *La Nación* el 11 de septiembre de 1977 (cuarta sección, pp. 1-2). Los cuatro restantes son de especial interés en cuanto que todos ellos se refieren a la realidad argentina. Así como en los cinco ensayos que acerca dal mismo tema aparecían incluidos en el volumen editado por Losada la indagación sabatiana estaba dirigida hacia lo cultural —la licitud del uso del voseo, la complejidad del argentino que debe aceptar su estirpe europea junto a su condición de latinoamericano, la madurez nacional y una literatura también nacional en que, sin acatamientos a dictámenes extranjeros, se armonice la herencia cultural europea con lo autóctono argentino—, ahora en estos ensayos de *Apologías y rechazos*, se vuelve sobre los problemas culturales (11), pero también se expande el ámbito temático para abarcar el aspecto político de la realidad argentina (12).

En «Sobre algunos males de la educación», Sábato critica tres fundamentos educativos: 1) el énfasis en la «información» en lugar de «formación», esto es, el vacío enciclopédico que atosiga a los alumnos de datos insustanciales; 2) los que Sábato llama «mitos del rigor», o sea, una educación que no está dirigida al alumno real, a lo que éste espera y necesita, sino una educación en que se le imponen severamente nociones abstractas que deberán confiar a la memoria sin alcanzar una real comprensión de los fenómenos y/o ideas; 3) «el fetichismo del programa» en virtud del cual el profesor debe ajustarse estrictamente a sus términos y al desarrollo de los mismos en los «textos a medida», desperdiciando, frecuentemente, oportunidades, temas, enfoques pedagógicos que suelen ser más imaginativos y feraces que los propiciados desde el programa oficial y su correlativo manual.

En «Educación y crisis del hombre», Sábato hace una recorrida —y una crítica— de los postulados sobre los que se levantó la educación en la Argentina, principalmente las ideas de Sarmiento, terminando el autor de *El túnel* por formular sus propios «Postulados para

(10) Primera edición Barcelona, Editorial Seix Barral, S. A., 1979. Las citas de los ensayos de este libro llevan el número de página a continuación de la cita.

(11) La Editorial Crisis recopiló en un volumen, en 1973, una selección de textos «tomados de libros, reportajes y artículos periodísticos» de la autoría de Sábato como contribución al esclarecimiento del concepto de cultura argentina. El volumen se titula *La cultura en la encrucijada nacional* (Buenos Aires, Ed. Crisis, 1973).

(12) En los últimos diez años, y en relación directa con la constante inestabilidad política, económica y social que ha estado viviendo la Argentina, el ensayo se ha vuelto el género dominante, particularmente la ensayística que debate la realidad nacional desde mediados del 80.

una educación de nuestro tiempo», de los que dan una idea los siguientes párrafos:

> Una escuela que favorezca el equilibrio entre la iniciativa individual y el trabajo en equipo, que condene ese feroz individualismo... El trabajo comunitario favorece el desarrollo de la persona sobre los instintos egoístas, despliega el esencial principio del diálogo, permite la confrontación de hipótesis y teorías, promueve la solidaridad para el bien común. El ideal de persona, así enseñado y practicado en la nueva escuela, supone el rechazo de toda maquinaria social organizada con esclavos o ciberántropos; y no sólo es compatible con el desarrollo técnico, sino que por eso mismo es más necesaria...
>
> Así como hay un egoísmo individual, existe un egoísmo de los pueblos, que con frecuencia se confunde con el patriotismo. Y así como el individuo puede acceder a la suprema categoría de persona venciendo a sus insaciables apetitos, los países pueden alcanzar esa categoría de nación que implica y respeta la categoría de humanidad; no de una humanidad en abstracto, como postulaba cierto género de humanismo racionalista, sino la constituida por la coexistencia de naciones de diferente color, credo y condición; no la abstracta identidad, sino su dialéctica integración, del mismo modo que los instrumentos forman una orquesta precisamente porque son distintos (pp. 105-106).

Tanto en «Nuestro tiempo del desprecio» como en «Censura, libertad y disentimiento» (13), Sábato examina la situación política argentina desde 1973 en términos totalmente francos y sin concesiones. Su actitud se ajusta a la preconizada por Albert Camus en su discurso de aceptación del Premio Nobel que, significativamente, Sábato usa como uno de los epígrafes con que abre el artículo mencionado en primer término:

> ... el escritor puede encontrar el sentimiento de una comunidad viva que lo justificará, *a condición que acepte, en la medida de sus posibilidades, las dos tareas que constituyen la grandeza de su oficio: el servicio de la verdad y el servicio de la libertad... Cuales-*

(13) «Nuestro tiempo del desprecio» fue escrito en 1976 para ser publicado en una obra colectiva titulada *Pensar la República.* «Censura, libertad y disentimiento» es el texto formado por las respuestas que Sábato dio a un cuestionario de la periodista Odille Baron Supervielle para *La Nación.* Allí apareció el 31 de diciembre de 1978. En la Argentina el escritor se convierte en una figura pública en razón directa de la repercusión que alcance su obra, aunque sea de ficción, pero que, como la de Sábato, está siempre hurgando la realidad nacional. De tal modo que todo escritor notorio adquiere gravitación sobre la opinión pública, se lo entrona casi en una función oficial. La historia argentina muestra esta modalidad en el pasado, y la televisión y los diarios y revistas lo testimonian en el presente. En la Argentina, la opinión pública *demanda* del escritor una toma de posición, una permanente definición frente a los hechos que la afectan. Es la tradición en la que se inscribieron Echeverría, Sarmiento, Hernández, Lugones. Y a la que hay que adscribir estos ensayos de Sábato.

> *quiera que sean nuestras flaquezas personales, la nobleza de nuestro oficio arraigará siempre en dos imperativos difíciles de mantener: la negativa a mentir respecto de lo que se sabe y la resistencia a la opresión* (p. 109). (El subrayado me pertenece.)

La tesis que Sábato sostiene es que la Argentina, a partir de 1930, terminó su período de «petulante suficiencia» para entrar en otro de autocrítica negativa debido a un estado de frustración al tener que confrontar una realidad que no reproducía lo que describían «las grandes frases celebratorias». Esta actitud es garantía, para Sábato, de que la Argentina es, por fin, una nación madura, que sabe aceptar no ya sólo sus méritos, sino también los defectos de los que todos son responsables. Analiza los hechos que siguieron al regreso de Perón, en marzo de 1973, y la manera cómo se encaramó al poder José López Rega —«paradigma de una Argentina que nos abochornó», «mezcla de delirante y de brujo de conventillo, de estafador y de sensiblero comediante, de hipócrita y de jefe de mafia» (p. 113)—, para concluir que en la «gigantesca defraudación que desilusionó al país entero» hay que buscar las causas de la guerrilla. La nación perseguía y deseaba, explica Sábato, el restablecimiento de una democracia basada en los principios de justicia y libertad que le dieron nacimiento. Pero, en esta ocasión la historia argentina no se escribió de esa manera, sino que «[u]na vez más los acontecimientos históricos nos enfrentan al clásico problema, cuando diferentes movimientos cometen atrocidades invocando fines nobilísimos» (p. 119). Por ello Sábato advierte que «[s]erá imposible refundar la república si no hacemos clara conciencia de este siniestro problema de fines y medios y si no terminamos de una vez con la caza de brujas que inevitablemente acarrea ... los medios no pueden ser perversos, y es trágicamente ilusorio perseguir grandes fines con medios innobles. Así, la primera condición para cualquier proyecto ha de ser el respeto por la persona, lo que supone, en primer término, su libertad» (pp. 121-122).

Mas Sábato, en este ensayo, supera el análisis de las circunstancias y su mera crítica, ya que ofrece, hacia el final, un «conjunto de recomendaciones», esto es, los fundamentos de una praxis basada en

> abolición de la pobreza y la injusticia;
> descentralización del poder político para alcanzar un federalismo efectivo;
> descentralización de las grandes ciudades mediante la dispersión política, industrial y comercial;
> cooperativismo en producción y consumo;
> defensa de las libertades individuales;

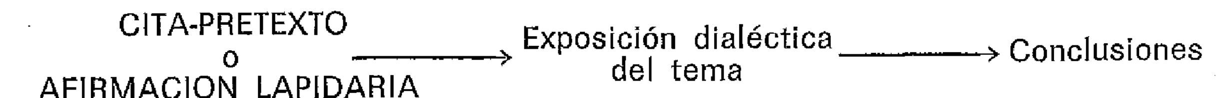
reforma de la educación armonizando ciencia y humanismo, pensamiento mágico y lógico, artes y letras;
y, finalmente, el estudio, por parte de sociólogos, políticos, psicólogos, pensadores y economistas, del uso de la técnica y del tipo de desarrollo que específicamente se necesita en la Argentina.

Como siempre, en la expresión de su pensamiento, junto a estas lúcidas formulaciones, Sábato no puede acallar su visión romántica, su expresión subjetiva del problema. Y entonces leemos:

> Apoyado en el murallón de la Costanera, de espaldas al gran río lateral, en algún crepúsculo de verano, he contemplado la silueta de este temible leviatán, este turbio y gigantesco, tierno y brutal, aborrecible y querido Buenos Aires. Y me he preguntado, mirándolo, qué somos, qué nos pasa, adónde vamos. Preguntas que se vuelven más angustiosas en estos días de hojas secas y lloviznas heladas. Y también de neblinoso descontento, en que totos estamos recelosos, en que nuestros corazones no laten al unísono... (p. 142).

«Censura, libertad y disentimiento» es un poco una variación del mismo tema con algunos agregados que, indudablemente, han debido responder a circunstancias del momento. Digo esto porque gran parte del artículo está dedicado a debatir la censura de las obras del filósofo del idealismo marxista francés Henri Lefebvre y de los escritores Alvaro Yunque (argentino) y Marino Vargas Llosa (peruano), como así también a rebatir a esos «cazadores de brujas [que] califican de comunistas o de ideólogos del terrorismo a cualquiera que preconice la justicia social o apoye el combate de los pueblos esclavizados contra el colonialismo y hasta cualquiera que lea o murmure palabras como estructuralismo» (p. 153).

Estos textos ensayísticos de Sábato que vienen, pues, a sumarse a los de sus cuatro libros fundamentales en el género, muestran que el pasaje del tiempo no ha alterado los que son los rasgos fuertemente personales de ese *corpus:* el tono polémico y aforístico, lapidante, sarcástico en que la reducción al absurdo, el humor negro, la paradoja, las enumeraciones y comparaciones aclaratorias, enfatizantes, las metáforas que alivian y humanizan el pensamiento dentro y siempre polémico, se suman a un formato



que pocas veces varía, pero cuyo objetivo —mantener en vilo y cómo llevar de la mano al lector por entre el tumulto de las ideas— se cumple siempre.

Sábato exhibe en sus ensayos una total mezcla de pensamiento especulativo con estallidos emocionales, una prosa certera, pero también visceral, un lenguaje de alto calibre intelectual junto a expresiones coloquiales, todo ello inflexionado, frecuentemente, mediante un poderoso ritmo en que repeticiones anafóricas, construcciones paralelas y antinómicas y una graduación sabia de la argumentación, crean, en algunos párrafos, angustiosos clímax de los que el lector descansa en el remanso verbal y conceptual con que Sábato remata siempre tales *crescendos.*

Cuando Sábato afirma que es a través de sus ficciones, de la novela, que el creador se da íntegro, creo que retacea el valor de estas páginas ensayísticas. Porque es, precisamente, rasgo del ensayo el ser el género «dialogante» por excelencia, el ser un texto participatorio, compartido con naturalidad, forma peculiar de la comunicación sugestiva de ideas en que éstas abandonan toda pretensión de imparcialidad para adoptar resueltamente las ventajas y limitaciones de su base personal y prejuiciada (14). Antidogmático, actual (15), «la forma que más se presta a la fragmentación, al capricho, a la propaganda, al *servicio* literario y extraliterario», «testimonio y actitud más que ideología» (16), el ensayo arranca a los temas «sus más íntimas relaciones» (17) por ser «la expresión más íntima..., el género del escenario personal» (18). Lo que Sábato pierde de vista en su afirmación sobre la novela es que, frente a ella, el lector nunca puede estar seguro de cuáles son las ideas, la «persona» del autor, mientras que en el ensayo lo tiene de frente en una conversación íntima. En el caso de los ensayos de Sábato, aun teniendo presente que él los ha refundido en gran medida en sus ficciones, el lector está 'colaborando' en esta prosa reflexiva no porque la re-cree (como lo hace con la de ficción), sino porque la completa en la relación *sui generis,* triangu-

---

(14) J. L. Martínez: Introducción a *El ensayo mexicano moderno* (México, FCE, 1958), páginas 10-11. Véanse también A. Reyes: «El deslinde. Prolegómenos a la teoría literaria», y «Apuntes para la teoría literaria», en *Obras completas,* t. XV (México, FCE, 1963); R. Wellek y A. Warren: *Teoría de la literatura,* tercera ed. (Madrid, Gredos, 1962); Delfín L. Garasa: *Los géneros literarios* (Buenos Aires, Columba, 1971); T. Todorov: *Introducción a la literatura fantástica* (Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1972); José E. Clemente: *El ensayo* (Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1961); T. W. Adorno: «Der Essay als Form», *Noten zur Literatur,* t. 1 (Berlín-Frankfurt, Suhrkamp Verlag, 1958).

(15) Mario A. Lancelotti: «Apuntes sobre el ensayo», *Opiniones latinoamericanas,* 3 (septiembre 1978), 59-60.

(16) Peter G. Earle y Robert G. Mead, Jr.: *Historia del ensayo hispanoamericano* (México, Edics. De Andrea, 1973), p. 154.

(17) M. Vitier: *Del ensayo americano* (México, FCE, 1945), p. 45.

(18) Peter G. Earle: «El ensayo hispanoamericano como experiencia literaria», en *El ensayo y la crítica literaria de Iberoamérica.* Memoria del XIV Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana (Toronto, Universidad de Toronto, 1970), p. 25.

lar, que se da entre autor, obra y lector, reacción «de confrontación recíproca y constante» (19).

Es evidente que en el ensayo sabatiano confluyen la indagación cognoscitiva y especulativa con la sensibilidad y la pasión en una síntesis personalísima que revitaliza el cauce por donde echó a andar el género en la Argentina y que lo enriquece con sus ideas, su auténtica argentinidad, la constancia en el testimonio y el valor en las denuncias hechas desde el centro mismo de la hoy muy triste y dura realidad argentina. Sábato, como Herbert Read, ha elegido

> limitar las creencias a los principios esenciales, arrojar cuanto sea temporal y oportunista, y luego *permanecer donde se está, y sufrir si hay que sufrir* (20).

A Sábato se lo celebra y vitupera, se lo respeta y ataca, se lo sigue y se lo supera. Todo lo cual significa que Ernesto Sábato es una fuerza muy viva y operante en el escenario cultural argentino contemporáneo.

ANGELA B. DELLEPIANE

City College. Graduate Center
510 East 86 Street
NEW YORK, N. Y. 10028 (USA)

(19) Earle, p. 26.

(20) Herbert Read: *Poesía y anarquismo.* Es el epígrafe que aparece, junto al citado anteriormente de Camus, en «Nuestro tiempo del desprecio», *Apologías y rechazos*, p. 109. El subrayado es mío. El *New York Times*, en un artículo firmado por Edward Schumacher y publicado el 15 de noviembre de 1981 (primera sección, p. 13), llamaba a Ernesto Sábato «the aged literary hero» y le reconocía la calidad de «idol of the country's young».

EN EL ENTORNO DE SABATO



LEER A SABATO

Dada la resonancia de la obra y la figura de Ernesto Sábato, informar acerca de los numerosos pronunciamientos críticos que configuran parte del final del circuito abierto por la escritura, el de su recepción cualificada, se convierte en una tarea vasta: son múltiples los artículos, las reseñas, los estudios que acusan una recepción cálida y entusiasta, en unos casos, polémica en otros, escéptica cuando no condenatoria en aquellos que encuentran injustificada su repercusión.

Medir todo este material con un rasero objetivo no es tarea fácil: inmediatamente se advierte al menos una de las causas de la controversia: el escritor argentino ha acompañado a sus ficciones con una prédica incesante, no solamente en sus libros de ensayos, sino también a través de los medios de difusión masivos. No son solamente las entrevistas en las que Ernesto Sábato aparece opinando acerca de literatura, de los problemas del país, del modo de ser de sus gentes, de la revolución cubana, del porvenir de América Latina, etc. Son, también, sus propios artículos, dirigidos a un público masivo, en los que procura difundir un pensamiento, mostrar una actitud, los que acaban por conformar una imagen pública, una personalidad no solamente comprometida con la problemática general de su país y de su tiempo, sino una personalidad pública notoria y popular, en la medida en que la popularidad viene dada por la mayor aceptación.

Ernesto Sábato no es un escritor minoritario. Su temática y el modo de abordarla recaen en realidades mayoritarias, tan incontrovertibles como el tango, el léxico se nutre de frases tan celebradas en el habla corriente de los argentinos como la ponderación de «la universidad de la vida», es constante su apelación al modo de sentir «del pueblo», a su bondad, a su calidez humana. La imagen de Sábato en los periódicos, sus respuestas, sus juicios, sus apelaciones al decir de todos los días, dista enormemente de la del escritor maldito, o de la de sus personajes torturados, de su Pablo Castel, de su Fernando Vidal Olmos, de su propio Sábato, personaje de *Abaddón,* su última novela.

Véase, como curiosidad, los títulos de algunos de los reportajes: «Una sola universidad: la de la vida» *(Tarea* núm. 5, 9-IX-59); «El escritor "inconforme" Ernesto Sábato» *(Indice,* marzo 1962); «El tango, un pensamiento triste que se baila» *(Clarín,* 22-IX-63); «Sábato y sus fantasmas» *(La Gaceta,* 1963); «Sábato: el viento y la muerte» *(Gente,* 21-III-68); «Ernesto Sábato: Aprovechar las enseñanzas de los Grandes Escritores» *(Clarín,* 3-X-68); «La ventaja del arte sobre sueño» *(Raíces* núm. 6, junio 1969); «Defectos y virtudes de los argentinos» *(La Prensa,* 4-VII-70); «La importancia de llamarse Ernesto Sábato».

En la prédica de Ernesto Sábato se detecta un apasionamiento sostenido, provocador, que apela y promueve la manifestación del otro, buscando, quizá, el espejo que le devuelva su propia imagen, controvertida, aceptada, rechazada, pero en todos los casos vital, vigente. A poco de transitar las páginas del lote de artículos y comentarios, puede advertirse también el apasionamiento de los que comentan las obras de Ernesto Sábato. Tal vez, en lo tocante a los críticos argentinos, ello se deba a que el escritor toca algunos de los resortes más sensibles de un intenso debate: Argentina como nación, su idiosincrasia, su historia, sus posibilidades, su futuro.

Y si asomarse a la historia acarrea quebraderos de cabeza al creador de ficciones, íntimamente compenetrado con sus demonios interiores —diremos mejor, fantasmas, en justo reconocimiento a *El escritor* y su teoría de la creación estética, anterior en el tiempo a la de los demonios vargallosiana—, asomarse a la literatura significará, también, exasperar su propia situación: Ernesto Sábato es un espacio de convergencias en el que los síntomas de la aguda crisis general del siglo XX han de operar sobre una hipersensibilidad y una notable inteligencia, acentuando, quizá, las marcas de un proceso que, en todos los tiempos, suele cuajar para dar a luz los signos de la escritura.

En él convergen la contención propia de la estética propiciada por los que se nuclearon en torno a la revista *Sur,* con la que Ernesto Sábato se inicia como escritor (su primer artículo es una nota a propósito de *La invención de Morel,* de Bioy Casares, en 1941), la beligerancia y el desafuero de los surrealistas, con quienes toma contacto en París en 1938, la angustia existencial que lo proyecta hacia Kierkegaard, Sartre, Camus. Su propia formación, se ha repetido, en tanto que científico, lo lleva hacia la «clara ciudad de las altas torres», sus fantasmas lo reclaman desde el territorio «lleno de peligros en el que reina la conjetura». (La frase, como se sabe, inicia el primer libro de ensayos, *Uno y el universo.)*

Es, a no dudarlo, la intensidad de la respuesta literaria sabateana a su propia época, lo que lleva a Arturo Sánchez Riva a ponderar su

primer libro en estos términos: «Este primer libro de Sábato no es en verdad un primer libro. Entre nosotros lo más corriente es que el libro preceda al escritor. Se comienza por editar, después se va sabiendo qué es lo que se quiere, aprendiendo el oficio. No es de extrañar así que muchas veces el escritor permanezca nonato, aunque se sucedan otras experiencias. Natura siempre se mostró poco dispuesta a dejarse convencer por Salamanca. Sábato ha procedido de otro modo. *Uno y el universo* podrá ser el primer título que publica, pero la plenitud que pone de manifiesto, su arte y su pensamiento sazonado, aluden a una vasta obra inédita» *(Sur,* núm. 135, enero de 1946).

«EL TUNEL»

Pero es sólo dos años más tarde, en 1948, cuando tiene lugar la aparición de una novela corta, de cuño existencial, *El túnel,* la que habría de conmover a un número creciente de lectores. El mismo Arturo Sánchez Riva saluda desde *Sur* la aparición de la primera novela sabatiana en estos términos: «El relato es ceñido, tenso, de ritmo admirable, cuyo crescendo alcanza un punto difícil de superar. La acción se desenvuelve en una atmósfera perfectamente clausurada, propia, con sus leyes y su acaecer necesario. Posee vibración, fuerza, y está asistida por una oculta inteligencia, por una sabia capacidad para concretarse en hechos, para manifestarse sin desvíos ni disgresiones» *(Sur* núm. 169, noviembre 1948).

Muy diferente es la visión de Adolfo Prieto, quien al reseñar *Hombres y engranajes,* reconoce las virtudes del ensayista pero no las del creador de ficciones en Sábato: en tanto encuentra en *Uno y el universo* «una inteligencia despierta y una actitud cálidamente cordial», reitera su apreciación negativa sobre *El túnel:* «Opinamos en su tiempo que *El túnel* era una nóvela mediocre, malograda y hoy, sin ánimo de pasar por iconoclastas frente a los juicios elogiosos de los críticos y escritores, especialmente extranjeros, mantenemos la misma opinión» (Rev. *Centro,* Buenos Aires, núm. 4, diciembre 1952).

Entre esos extranjeros, es lícito recordar a Albert Camus, lector de Gallimard, quien recomienda la traducción de la novela, admirando en ella su «sequedad e intensidad» (Cfr. Correa, M. A., *Genio y figura de Ernesto Sábato,* Buenos Aires, Eudeba, 1971, p. 86).

Por otra parte, *El túnel* ha sido traducida por lo menos a catorce idiomas y hay quienes, como la profesora Graciela Maturo, estiman que el libro es ya un clásico de la literatura hispanoamericana («Ernesto Sábato», en *capítulo* núm. 91, Buenos Aires, CEDAL, 1981). El roma-

nista Leo Pollmann, asmismo, la considera uno de los hitos de la evolución novelística hispanoamericana en su expresión contemporánea, lo cual se debe a que en ella se consagra una muy especial manifestación del existencialismo rioplatense (Pollmann, Leo: *La nueva novela en Francia y en Iberoamérica,* Madrid, Gredos, 1971).

Los enfoques críticos sobre *El túnel* procuran la aplicación del psicoanálisis freudiano (Fred Petersen), junguiano (Ricardo J. Callan); o bien indagan y confrontan la novela con el resto de la producción literaria de su autor; o puntualizan sus técnicas de composición novelesca (Georgescu, Domínguez R. de Pasqués). Hay quienes, como María Angélica Correa, estiman el valor simbólico de la novela, «una desolada alegoría de la condición humana» *(ob cit.,* p. 98), una «metáfora de la religación» (G. Maturo, *ob. cit.),* un testimonio de la incomunicación que sufre el hombre de nuestro tiempo (Petersen), «la novela de la soledad y la destinación» (J. L. Acquaroni, *Cuadernos Hispanoamericanos* núm. 57, 1954), «la novela de la desesperanza y la incomunicación» (Carmelina de Castellanos, *Cuadernos Hispanoamericanos* número 183, 1965).

Su personaje, Pablo Castel, atrae, en tanto que protagonista, diversas consideraciones: aparece como «un loco con afán de absolutos» (Gonzalo Díaz Migoyo, *Cuadernos Hispanoamericanos* núm. 359, 1980), como paradigma de la soledad y el aislamiento del hombre del siglo XX (Vicente Reynal, *Extramuros* núm. 6, 1973); es «una conciencia enferma» (Arturo Torres Rioseco, *Nueva historia de la gran literatura iberoamericana,* Buenos Aires, Emecé, 1961, p. 312). Un prototipo del *underground man,* de Dostoievsky (Tamara Holzapfel, «Dostoevsky's *Notes from the underground* and Sabato's *El túnel, Hispania* número 3, 1968); la continuación de una importante tradición dentro de la temática de la literatura rusa del siglo XIX, la del «hombre superfluo»: «el hombre abúlico que razona en vez de actuar, ligado a "Diario del hombre superfluo" de Turgenev» (Arthur A. Natella Jr., Revista *Iberoamericana* núm. 81, 1972).

En el conjunto de ensayos recopilados por Helmy F. Giacoman *(Los personajes de Sábato,* Buenos Aires, Emecé, 1972) se profundizan algunos aspectos de la novela. Así, el mismo Giacoman la examina a partir de la consideración de la relación sujeto-objeto, tal y como ella aparece expuesta en *L'Etre et le Néant,* de Jean Paul Sartre. La novela del creador argentino «...no presenta ... los alcances teóricos que su ensayística contiene, sino que dramatiza algunos planos» (p 150). En *El túnel* la vida aparece como arrojada y carente de sentido, y en ella cobra importancia el propio cuerpo como medio de comunicación, y, tal y como lo dice el propio Sábato en *El escritor y sus fantasmas,*

«alcanza una trascendencia metafísica en la literatura de hoy». Si en Sartre existen dos obsesiones dominantes, la suciedad y la mirada, ambas consecuencia de «una única obsesión poderosa y central: el cuerpo», la mirada, en la obra del novelista argentino, deviene substancial (cfr. *El escritor y sus fantasmas,* Madrid, Aguilar, p. 195). Ella aparece afectando de manera preponderante la comunicación entre los seres en la relación del pintor y María, y en la concreción imaginativa que dará lugar a la conformación literaria del tema de los ciegos. Por la exasperación de esta temática, las conclusiones de Sábato son más dramática que las de Sartre. Giacoman enfatiza: «En *El túnel,* Ernesto Sábato ha humanizado la angustia metafísica del hombre en esta época de crisis. Esto lo ha hecho al mismo tiempo que ha vuelto accesible para la mayoría de los lectores su posición dentro de la fenomenología contemporánea» [167]. («La correlación sujeto-objeto en la ontología de J. P. Sartre y la dramatización fenomenológica en la novela *El túnel,* de Ernesto Sábato».)

Marcelo Coddou se apoya en consideraciones de tipo histórico para formular su análisis, advirtiendo que la narrativa de hoy resulta del conjunto de circunstancias sociales y culturales en las cuales se enmarca la literatura. Es por lo que a la quiebra del mundo burgués corresponde un enfoque narrativo diverso, y la pluralidad de puntos de vista otorga mayor eficacia a lo narrado. No es válida la acusación de ambigüedad de David Viñas (se refiere seguramente al capítulo «Sábato y el bonapartismo» incluido en *Literatura Argentina y Realidad Política,* Buenos Aires, siglo XX, *De Sarmiento a Cortázar);* los seres de ficción son tan ambiguos y confusos como los de la realidad. Sábato no pretende sino «mostrar los angustiosos anhelos de comunicación de los existentes que viven en un básico estado de solipsismo» [48] «*El túnel* es una de las novelas más representativas de la actualidad» por su composición, por su «motivación existencialista de raíz sartreana» [60], habida cuenta de «la mala fortuna de la comunicación», por el planteamiento de la «soledad ontológica, original, congénita», por su «filosofía del hombre herido, desesperado». Todo esto hace de ella una novela existencial, en la que se practica una literatura de las situaciones-límite, tal y como lo enuncia el propio Sábato en *El escritor y sus fantasmas.* Son esas situaciones-límite las que dictan la forma de la novela, «vía por la cual el autor intenta llegar a los estratos últimos del hombre» [68]. («La estructura y la problemática existencial de *El túnel,* de Ernesto Sábato».)

También Thomas C. Meehan destaca la filiación existencialista y la presencia de la incomunicación como principal factor de la angustia de Pablo Castel: «*El túnel* es en extremo deprimente en sus connota-

ciones humanas», dirá. Está «logrado como ficción, ya que su lectura fascina a causa del extraordinaria personaje, que se aísla de una manera tan absoluta» [107]. Relacionando la novela con el ensayo de su autor «La metafísica del sexo» (incluido en *Hombres y engranajes),* examina los caracteres de Pablo y María, en un intento de precisar sus diferencias. («Metafísica sexual de Ernesto Sábato: Tema y forma en *El túnel*».)

Fred Petersen, por su parte, recoge algunas opiniones vertidas por otros críticos, como la de Angel Flores, quien sitúa a la novela de Sábato dentro de la «tendencia general del realismo mágico»; la de Alberto Zum Felde, quien contempla a Pablo Castel como «representativo del caos moral de la época», la de Enrique Anderson Imbert, para quien la locura de Castel es el «símbolo de una metafísica desesperada». (Cfr. Zum Felde, Alberto: *Indice crítico de la literatura hispanoamericana,* T. II, México, 1959, p. 480; La narrativa, Anderson Imbert, Enrique: *Historia de la literatura hispanoamericana,* T. II, México, 1961, página 235). Nos recuerda a Beverly Jean Gibbs, quien manifiesta que «la totalidad de la novela se estructura por la descripción de la subjetividad del protagonista» *(Hispania,* XLV, 1962, p. 410); a Fernando Alegría: el autor de la novela «dramatiza el ansia de definición personal del hombre de nuestra época». *(Novelistas contemporáneos hispanomericanos,* Boston, 1964, p. 26.) Fred Petersen, quien recoge estas opiniones en vista de la popularidad que ha alcanzado la novela, estima, a su vez, que ella se debe no solamente a la reconocida presencia de la incomunicación en la sociedad contemporánea, sino porque *El túnel* enfoca también «una realidad de validez universal en la psicología humana: el complejo de Edipo» [91]. Sábato «describe con precisión no sólo la realidad consciente de su protagonista, sino también su parte inconsciente» [92], pero además de «ver a Castel como un ser incomunicado, existencialista, protagonista muy típico del siglo XX, también cabe sugerir que Sábato ha fusionado en forma muy efectiva a Sófocles y a Freud, y producido una obra de ficción que establece un puente a través de un abismo de siglos» [105]. *(«El túnel,* de Sábato; más Freud que Sartre».)

«SOBRE HEROES Y TUMBAS»

Es su segunda novela, aparecida en 1961, la que habría de suscitar mayores comentarios. Varios estudiosos del fenómeno al que se denominaría «nueva novela latinoamericana», incluyen a *Sobre héreos y tumbas* entre sus puntales. Con la eclosión de la novelística en la década

que transcurre, el crítico se siente estimulado por la riqueza de la producción de los narradores hispanoamericanos. La asimilación de la novela de Sábato a este movimiento, tiene que ver, en gran medida, con su técnica compositiva. Elaborada a manera de contrapunto en el que alternan las voces de sus protagonistas, el pasado y el presente son tratados coetáneamente desde la visión particularizada en la conciencia de los personajes.

En el ámbito nacional, tiene importancia el hecho de que en ella aparezcan situaciones y hechos evocadores de acontecimientos históricos, cuya rememoración convoca la memoria del lector y estimula su participación en el acto de la lectura. De manera que la crítica se abre no solamente a la consideración de las excelencias —o defectos— formales de la novela, sino que contempla muy especialmente aquellos aspectos que tienen que ver con un debate sustancial para la intelectualidad argentina: la cuestión del ser nacional.

Por otra parte, en ella habría de explosionar el lado nocturno de la estética sabatiana, desplegándose en una pieza que muchos consideran una obra maestra de la literatura universal: me refiero, claro está, al *Informe sobre ciegos.*

Diversas revistas literarias porteñas reseñan y comentan la nueva novela de Ernesto Sábato. La exaltación de los críticos lleva al uso admirativo de signos de exclamación, su lenguaje se tensa y sobrecarga de afirmaciones que demuestran el impacto que ella ha ocasionado. Así, en la Revista *Señales,* el crítico Rogelio Barufaldi se expresaba en estos términos: «Nos da la impresión de que el autor ha excavado un trozo vivo, central, de nuestra tierra: hombre, historia, angustia y esperanza argentinas, y lo arroja delante de nuestros ojos, para que palpemos las raíces que lo atraviesan...» *(Señales* núm. 136, mayo-junio 1962).

También desde *Sur,* Bernardo Canal Feijoo ha de reseñarla: «Veo, pues, esta gran novela en la línea rigurosa, en la línea de más honda autenticidad del genio argentino; pero avanzando notablemente en el empeño hacia el fondo, acaso hasta dar más de una vez en él, realmente. Sólo que no es fácil nombrar este fondo, como nunca es fácil nombrar ninguna última razón. Por este flanco se dilatan sus intrínsecas desmesuras». Canal Feijoo halla en *Sobre héroes y tumbas* un «telurismo muy particular», argentino, cuyas características más marcadas estarían dadas por lo contradictorio y lo paradójico, por la incomodidad del sujeto en el mundo, por la coexistencia de la ferviente esperanza y del escepticismo, por «la apetencia abismal incontrastable y una regulación incoercible», por la apertura y la cerrazón, la aceptación y la negación de lo propio. *(Sur* núm. 276, mayo-junio 1962, pp. 96-97.)

No es menos ferviente la acogida de Rodolfo Ortega Peña: «Produce una conmoción, golpea, y sostener que es la novela más interesante... de la literatura argentina, es indagar simultáneamente el puesto que va a llegar a ocupar en la literatura universal». De allí que la indagación no deba tener solamente en cuenta su valía estética: «*Sobre héroes y tumbas* merece un análisis detenido porque es un reto escrito propuesto, que debe ser atendido». Ortega Peña encuentra en la novela de Sábato una gran capacidad de sugerencia, un lenguaje poético que trasciende las limitaciones del realismo fotográfico, proporcionando una historia que vincula el tiempo externo con el de las conciencias de los personajes. Considera que ella se inscribe en el realismo literario, porque «asumir lo contradictorio, sin castrar la realidad, es realismo *auténtico*» (Revista *Ficción* núm. 38, julio-agosto de 1962, páginas 55-57).

Para Angela Dellepiane, *Sobre héroes y tumbas* es la culminación de la obra literaria de su autor, «...libro barroco y romántico, surrealista, de humor negro, melancólico, pero en el que después de arrasar con todo lo trivial o sensiblero (esa demagogia de las emociones * de que habla Fernando) asoma una esperanza para el hombre, una esperanza basada en lo pueqeño cotidiano, en una compresión de las infinitas posibilidades del ser. Es el libro síntesis de toda una estética literaria, de un pensamiento metafísico y filosófico, de experiencias vitales —internas y externas— y de una profunda preocupación por su país» *(Ernesto Sábato. El hombre y su obra.* New York, Las Américas. Pub., 1978, p. 331). Dellepiane atiende a la actitud del escritor: «...a través de la obra que hasta hoy ha producido..., se ve que él ha asumido con gravedad su misión de escritor, considerándola como una dirección de conciencia, trayendo un testimonio al proceso del hombre, explicando —y por ahí mejorando— la condición humana». De esta manera, Sábato intenta aprehender «la realidad objetiva y subjetiva de la totalidad»; la novela posee para él «un valor ontológico, es una suprarrealidad puesto que en ella al creador le es dable evadirse de su finitud y realizar esa síntesis humana del hombre y la comunidad, de la esencia y la existencia, de lo concreto y lo abstracto, del hombre y la mujer, de lo subjetivo y lo objetivo, el *rendez-vous* —en suma— del *uno* con el *otro*» [331-332].

Mientras que Angela Dellepiane identifica al creador con sus ficciones, estimando que ambas esferas no pueden separarse, Emilse Beatriz Cersósimo procura una aproximación a la segunda novela de Sábato, con exclusión de referencias a la personalidad de su creador. Inten-

* *Sobre héroes y tumbas: de los caracteres a la metafísica,* Buenos Aires, Sudamericana, 1972.

ta una lectura de tipo psicológico, admitiendo que la obra se presta a otras lecturas posibles, desde la ingenua del «lector inocente, literal», hasta la lectura críptica, que se interna en el laberinto de símbolos y procura su desciframiento [8]. Indaga la conformación de los personajes, teniendo en cuenta el hecho de que «...en Sábato lo psicológico es apenas fundamento de lo metafísico».

Contrastadamente, Iris Josefina Ludmer considera que Sábato fracasa en el intento de testimoniar la realidad argentina: «*Sobre héroes* es una novela seminovela, una novela ensayo: Sábato expone su ideología, sus menudas opiniones y sus reflexiones más profundas, relatándolas en abstracto, desvinculadas y no estructuradas con la ficción total; esas ideas no son ideas propias de un personaje, que puedan contraponerse a otros puntos de vista diferentes; son, simplemente, las ideas de Sábato, las de sus conferencias, ensayos, artículos». «*Sobre héroes* denuncia en su estructura misma, una de las características del pensamiento de Sábato: la creación de "realidades" antitéticas, absolutas y cerradas en sí mismas sin posibilidad de síntesis ni de comunicación» [85-86]. Ese pensamiento sitúa a Ernesto Sábato en la línea intuicionista de los ensayistas del treinta, quienes intentan explicar lo nacional como «esencia inmutable y eterna», practicando un movimiento mitificador, fijador de realidades en «esquemas desprovistos de significación» [88]. Del mismo modo, y por ello mismo, los personajes aparecen como «negativos desde el punto de vista del desenvolvimiento histórico»; «la mirada de Sábato distingue nada más que el fracaso»; halla en la obra una «...pseudosicología social, que emplea datos de la psicología individual, y los eleva a categorías absolutas, sin justificaciones y asideros» [88].

En cuanto a la actitud de Sábato hacia el pueblo y lo popular, aparece como un populista que desconoce intereses, lucha de clases, procurando «el consuelo de los humildes en sus valores espirituales y el consuelo de los burgueses en sus privilegios» [91].

Por otra parte, este ensayo establece la existencia de una continuidad de *Sobre héroes y tumbas* en relación con *El túnel*, en los que alienta la misma concepción en el tratamiento de los personajes: «Amor, mal, misterio y muerte forman una estructura que se esboza en *El túnel* y se concreta en *Sobre héroes y tumbas*, estructura que contiene en sí misma el fracaso latente», porque esos elementos aparecen imbricados para revelar «una concepción del mundo sin esperanza, una soledad sin salidas» [94]. Iris Ludmer halla un acartonamiento en los personajes que los deshumaniza, y se muestran «ideales, cristalizados», no parecen reales, «impresionan como seres armados y lanzados a actuar, no creados y actuantes por sí mismos» [95]. Por otra

parte, la esperanza con la que se cierra la novela, aparece vagamente enunciada, no como propuesta de reecuentro con los otros. Por ello, «...en *El túnel* fue más auténtico que en *Sobre héroes y tumbas,* cerró la novela en la soledad sin salidas, no intentó rescatar al hombre» [99].

Finalmente, *Sobre héroes...* fracasa como novela en su intento de dar cuenta de una realidad concreta, existente en la historia; ella «sólo expresa su propia realidad, su filosofía, su mirada». Por lo cual no es verdad que en ella pugnen dos mundos diferentes y encontrados, el «claro y popular» y el «oscuro y misterioso», por cuanto «el fracaso y la soledad alcanzan a todos por igual, el fracaso unifica ese mundo aparentemente escindido» [100]. (Iris Josefina Ludmer: «Ernesto Sábato y un testimonio del fracaso», *Boletín de Literaturas Hispánicas* número 5, 1963.)

Distinto es, por ejemplo, el enfoque de Jorge Neyra, quien estima que la novela constituye una suerte de «guía... para ver claro en el cuerpo social», considera a los personajes bien conformados, constituyendo tipos, entiende que el aditamento ensayístico no es un defecto, y que Sábato «...se ha dado la misión de esclarecer todo lo relativo al argentino como pueblo y como individuo» [81-82]. Considera a Sábato un «escritor de verdadera garra» [74]; a su segunda novela un «...mundo complejo no construido a propósito y a medida de intenciones, sino trabajado desde adentro por la entraña, por la vida misma con lo visible y lo palpable y por lo invisible y lo imponderable...», una «obra de madurez, de plenitud, en la que se dan todos los géneros de la narrativa manejados con absoluta maestría y con un extraordinario conocimiento de lo argentino en superficie y en hondura...» [75]. Jorge Neyra va aún más lejos al afirmar: «*Sobre héroes y tumbas* es el más complejo y denso corpus literario de la novelística argentina» [86]. (Jorge Neyra: *Ernesto Sábato,* Buenos Aires, Ed. Culturales Argentinas, 1973.)

La segunda novela de Ernesto Sábato estimula la función crítica, que se enriquece en el intento de explicarla: «Compleja, enigmática, subyugante, esta última obra da al lector una visión de la Argentina, y especialmente de Buenos Aires, tan vasta que sólo después de numerosas lecturas y mucha meditación puede tener la esperanza de aprehenderla en su significado total», afirma Harley D. Oberhelman. («Sobre la vida y las ficciones de Ernesto Sábato», en Ernesto Sábato, *Obras de ficción,* Buenos Aires, Losada, 1966.)

El propio Sábato será el encargado de proveer parte del material que orienta al crítico, puesto que, paralelamente, da a luz a sus ensayos *Hombres y engranajes* (1951), *Heterodoxia* (1953) y *El escritor y*

sus fantasmas (1963). En particular, este último libro constituye la exposición teórica de los fundamentos de su literatura, y a él acuden críticos y estudiosos en busca de los elementos que permitan atravesar los hilos del texto de la novela.

Es, sin duda, con la aparición de la segunda novela, cuando alcanza popularidad la figura de Ernesto Sábato: «*El túnel* trajo al autor reconocimiento internacional, pero *Héroes*... lo lanzó como una catarata en el centro mismo del tempestuoso mundo literario: comentarios y valoraciones de esta obra son legión, su creador es sometido constantemente a entrevistas y sus comentarios son leídos por un público ansioso» (Oberhelman, p. 12.)

Véase, a título de ejemplo, el comentario exaltado del articulista del diario *El Mundo:* «Su novela *Sobre héroes y tumbas,* traducida a varios idiomas, ha encendido de entusiasmo a los críticos extranjeros, que opinan, entre otras cosas, que es «uno de los libros del siglo» *(Die Welt,* Hamburgo), que es «un apocalipsis de nuestro tiempo» (S. Quasimodo, *Tempo,* Milán), que «es un delirio que habría hecho palidecer de envidia a Lautreamont» (M. Nadeau, *La Quinzaine Littéraire,* París). En suma, que por fin hemos encontrado nuestra propia voz. Necesitábamos que nos lo dijeran, claro. Así somos los argentinos. Descreídos, escépticos, inseguros. La vieja Europa ha vuelto a darnos otra lección. Aprovechémosla. Ya es hora de que nos sintamos orgullosos de una buena vez por todas. Aquí, entre nosotros, tenemos a un escritor, auténticamente nuestro, visceral e intransferible, que ha comprometido todas sus angustias de hombre y de creador en un desesperado intento por darnos las claves que nos definan y nos permitan encontrarnos, en medio de esta caótica, áspera, difícil realidad». *(El Mundo,* domingo 18 de junio de 1967, mayúsculas en el original).

En el *Homenaje a Ernesto Sábato,* que publica Helmy F. Giacoman, en el que se reúnen varios ensayos dedicados especialmente a esta novela, su compilador declara la intención de rendir «un cálido homenaje a uno de nuestros humanistas», cuya novela «... se rige por la ley de las tinieblas profundas del subconsciente y del inconsciente. Busca, por así decir, una especie de intrahistoria del hombre solitario y de un país que se mueve en una especie de contrapunto que se nutre de la fe en medio de la desesperación, de la lealtad y solidaridad humanas frente a la derrota y la traición...», busca «la redención del hombre por el hombre mismo», ofrece «riquísimos niveles lingüísticos», es «una extraordinaria novela». (Giacoman, Helmy F.: *Homenaje a Ernesto Sábato,* Madrid, Anaya-Las Américas, 1973.)

Manuel Durán coloca a Sábato entre los cinco primeros nombres de los escritores argentinos, hallando a *Sobre héreos y tumbas* rele-

vante por su riqueza estilística y temática: «lleva camino de convertirse en obra clásica, inconmovible en la novelística de hoy en lengua española.» Encuentra en ella «franqueza, expresión directa, espontánea, de ideas y sentimientos». («Ernesto Sábato y la literatura argentina de hoy»).

Por su parte, Marcelo Coddou se inscribe en la línea de los que consideran que la novela no satisface la ambiciosa pretensión de aprehender la realidad argentina, aun cuando se justifica, por su calidad, el recibimiento entusiasta que ha tenido. *(«La teoría del ser nacional argentino en Sobre héreos y tumbas.)*

El escritor Abelardo Castillo ha de ponderar la excelencia de la novela: «*Sobre héroes y tumbas* no sólo es una de las grandes novelas de nuestra literatura, sino una de las grandes novelas de la literatura.» Es «un libro quebrado..., revuelto, como en una frenética convulsión, discutible en casi todos sus aspectos, pero —y esto es una especie de apuesta inverificable contra el tiempo— triunfal también en casi todos». En él, el *Informe sobre ciegos* consagra el paso «...del realismo narrativo... al frenesí, al arrebato poético»; «... es, sin lugar a dudas, uno de los fragmentos más alucinantes que se han escrito desde *Eureka* o los *Cantos de Maldoror»;* su protagonista, Fernando Vidal Olmos, «... héroe de las cloacas, profeta del subsuelo, este campeón de la inmundicia es, creo, un ejemplo único de atrevimiento literario». [226-227] *(Sobre héroes y tumbas)*

Carlos Catania pondera la reunión de la historia narrada al modo realista con la voluntad de trascender ese realismo: «Una aventura (realismo de la anécdota), su desarrollo ontofenomenológico (clima metafísico), su simbología onírica (lo más cercano al surrealismo) y su persistencia reflexiva *pese* al misterio (sicologismo moderado), convierten a este relato en el modelo más acabado de síntesis que, en mis permitidas lecturas, he podido hallar.» («Sábato informa sobre ciegos» [239]).

Para Solomon Lipp, Sábato pertenece a la especie de los «escritores agonistas» que se distancian de los creadores de mundos fantásticos y de aquéllos «...que han preferido observar, en contraste con los que han convertido su obra en instrumento por el bienestar social, los que participan activamente en la creación de una literatura de "servicio", los que "agonizan"» [297].

El acometer la tarea de narrar para describir la condición humana, lo hará mediante protagonistas «atormentados», quienes «representan aspectos distintos de la personalidad del autor mismo» [299 y 311]. Ello tiene importancia en lo que hace al acto de lectura: «... Sá-

bato le agarra a uno por la solapa y no lo suelta hasta dejarlo como un trapo» [312]. («Ernesto Sábato: Síntoma de una época.»)

En el *Homenaje* aparecen también otros ensayos: «Mito, realidad y superrealidad», de Lilia Dapaz Strout, indaga el fondo mítico de la novela. Riccardo Campa: «Ernesto Sábato» intenta una caracterización general del autor y sus novelas. Tamara Holzapfel, en cambio, se detiene en el *Informe* y en la figura de su protagonsta: «El informe sobre ciegos o el optimismo de la voluntad». Iván A. Schulman examina los fundamentos teóricos de la novelística sabatiana, basándose, sobre todo, en los presupuestos de *El escritor y sus fantasmas:* «Ernesto Sábato y la teoría de la nueva novela.» Doris Stephens y A. M. Vázquez-Bigi, encuentran en *Sobre héroes* «... la presencia de los arquetipos junguianos «del alma colectiva en los sueños y fantasías de los personajes, así como en las imágenes delusorias y las alucinaciones del protagonista del *Informe*». («Lo arquetípico en la teoría y creación novelística sabatiana» [340]).

Luis Wainerman ve en Sábato al creador de mitos que proceden tanto de la cultura como de sus experiencias infantiles. Se centra en una hipótesis: las novelas de Sábato son «sistemas de tuberías que siempre van a dar a la ceguera». Se detiene tanto en las noticias sobre su vida como en sus ficciones, procurando vincular los diferentes elementos en constelaciones de mitos, cuya organización produce el relato: los recuerdos infantiles proporcionan el suelo de las vivencias que al entrar en combinación con las vivencias culturales producen la particular simbiosis de la escritura sabatiana. *(Sábato y el misterio de los ciegos,* Bs. As., Castañeda, 1978). El ensayo de Wainerman es interesante porque al aplicarse a la descripción «de los mitos más atávicos» subyacentes, conformadores de la vida y la cultura del autor, los confronta con las estructuras de su obra, distanciándose de ella para abrir nuevamente el tejido de los textos y proceder a su hermenéutica.

Una breve exégesis de los defectos y virtudes de la obra de Sábato y, en particular, de *Sobre héroes y tumbas,* nos la proporciona César Fernández Moreno en «El caso Sábato», artículo recogido en la compilación de Jorge Lafforgue, bajo el título general de *Nueva novela latinoamericana.* (Bs. As., Paidós, 1972, T. II) Critica Fernández Moreno la utilización de adjetivos y adverbios «...despilfarrados, repetidos, extravagantes o simplemente baladíes» [209]; la «excesiva floración de personajes, episodios y diálogos secundarios»; las «forzadas interpolaciones ensayísticas», las múltiples comparaciones «de forzada analogía», las series de imágenes que no se funden metafó-

ricamente. [209-210]; la falta de sobriedad que se advierte, en «... un transparente deseo de ser 'largo', de asestar la obra como terminante mazazo sobre el débil lector» [209].

Por otra parte, reconoce la excelencia del *Informe,* «una novela corta de primera línea», el «manejo literario bueno aunque irregular, una perspicacia a veces iluminadora», «descripciones convincentes», «digresiones interesantes». Ve en la novela la capitalización de la experiencia literaria de Arit, al contemplar el mundo de la picaresca porteña con la misma sordidez, la que resulta así vinculada con la tradición de la literatura fantástica argentina, representada en el *Informe.* Pondera el buen uso de la técnica de *suspense* en la conformación del personaje de Alejandra. La visión de la ciudad de Buenos Aires ofrece, por su parte, interés para un público europeo. El tema del incesto, el sexo, la violencia, las cuestiones que angustian al hombre contemporáneo, el editamento ensayístico, constituyen notas de interés para el lector medio [212-213].

«ABADDON, EL EXTERMINADOR»

Con respecto a la última novela de Sábato, la crítica coincide en señalar su continuidad respecto a las anteriores. En ella se patentiza «el desgarramiento entre su mundo conceptual y su mundo subterráneo», se ofrece como testimonio del propio novelista quien, con su denodado intento de aprehender la realidad «sombría y terrible, irracional, la de los grandes abismos sin fondo», se incorpora a la ficción para convivir con los personajes que se debaten en medio del horror. (Revista *Visión,* Bs. As., 15 de julio de 1975).

Los temas dominantes de la novela, anota Annunziata O. Campa, son el delirio y la locura. Lama la atención la complejidad que ella alcanza: «Si en las novelas anteriores Sábato había buscado la simplificación en una especie de 'renuncia' en donde los particulares quedaban excluidos, los detalles puestos a un lado, ahora la forma y la representación se ven más en grande...», opera «... la transición de una forma representativa a una técnica de presentación», con recurrencia a procedimientos teatrales y cinematográficos que se advierten, por el ejemplo, en la coexistencia de pasado y presente, autor y personajes: «De repente, aquello que en la novela podría ser memoria, evocación del pasado, se convierte en presente, como en el cine; desaparece, de este modo, la conciencia central de la evocación y se presenta el espejo, o mejor dicho, el prisma en que aparece la refrac-

ción del pasado. («El mundo alucinante de *Abaddón, el exterminador»*, *La Estafeta Literaria* núm. 599.)

Coincidentemente, José Lage señala la presencia de procedimientos narrativos tales como la frecuencia con que el novelista forma palabras compuestas, recurre a las enumeraciones caóticas, la reducción de los nombres de los personajes a sus iniciales, el recurso constante a diferentes tipografías, la apelación a personajes de sus otras obras, la inserción del autor en la ficción: «... la novela se convierte en una esclarecedora metáfora del proceso de creación de la propia novela, al tiempo que es síntesis de obras y opiniones de su creador, lo que la convierte en única, irrepetible e idiosincrásica: es como el carnet de identidad de su autor.» (Ernesto Sábato y «Abaddón, el exterminador», *Mundo Hispánico,* Madrid, agosto de 1976).

En *Abaddón,* «el planteo literario de Sábato desmonta el truco ficcional sin anularlo totalmente y somete los materiales de su obra a la presión poética y opinante de un autor que se ofrece a la vez como personaje y se refleja visiblemente en una serie de desdoblamientos», precisa Graciela Maturo. Resulta patente «la intención fuertemente apelativa» en la elaboración literaria de esta espectacular «... crónica de la aberración, que muestra la presencia del Mal en la sociedad moderna bajo las formas de la confusión, la escisión, la separación, la demasía, e incluye también la introspección más despiadada, acto de desnudamiento que erige un símbolo de expiación genérica (*Capítulo,* pp. 61-62).

Marina Gálvez advierte el predominio del ensayo sobre la ficción en *Abaddón,* puntualizando que en ella parece hacer crisis la concepción de la novela como género capaz de redimir al hombre, al dirigirse hacia la concreción de la vida, alejándose de la abstracción que supone el concepto. Concomitantemente con ello, el final resulta desesperanzador: «... Sábato novelista, que se supone concienciado con su realidad más íntima, se ve desdoblado en dos, *escindido él también,* y más tarde convertido en murciélago gigante. Ha conseguido echar fuera sus demonios, pero no librarse de ellos; ahora son ellos los que lo contienen a él.» Es decir, la función catártica de la novela, a la que promueve como modo de salvación del *hombre concreto,* no pareciera cumplir con su cometido. Tal vez ello se deba a que «... en el fondo, en última instancia, lo que Sábato niega, como ya dijimos de las dos primeras novelas, es la libertad del hombre; la posibilidad de que éste pueda labrarse su propio destino. Fernando patentiza en el *Informe* que no existe libertad biológica y psicológicamente hablando. Y Martín, aunque se salva momentáneamente, también evidencia su falta al mostrarse condicionado, si no determinado, a la existencia

de unos valores transmitidos a través de la historia». «*Abaddón, el exterminador* o la más alta función paradigmática en la narrativa de Ernesto Sábato», *Anales de Literatura Hispanoamericana* núm. 5, 1976, pp. 286-287).

El análisis de Elisa Calabrese, al hacer hincapié en los personajes femeninos de Sábato, busca obtener su significación funcional y simbólica. Cobra importancia aquí «la figura arquetípica de la Gran Madre», que, dado su aspecto «maléfico, destructor y demoníaco», aparece conformando diversos personajes femeninos, y orienta su significado histórico y mítico. Ligada a lo oscuro, a la ceguera, a la nocturnidad, al Mal, a «lo húmedo y pantanoso, crepuscular, denso y pegajoso, localizado en cuevas, laberintos, túneles o sus equivalentes semánticos», la figura materna adquiere una «densidad de significación» que «... excede lo psicoanalítico para conectarse al aspecto mítico de la deidad femenina en su condición terrible de destructora y mortal...» Elisa Calabrese advierte también el vínculo de esta figura con el sentido misterioso, esotérico de la historia, «... según el cual los acontecimientos son sólo el nivel emergente y aparencial de la realidad, o sea la manifestación fenoménica de la verdadera realidad profunda y subyacente». («Lo femenino en *Abaddón, el exterminador, La mujer: símbolo del mundo nuevo,* Bs. As., García Cambeiro, 1976, pp. 83-102).

En el mismo sentido, Blas Matamoro advierte la proclividad del texto al enfoque psicoanalítico, que vincula aquí con la sociología de la literatura. Llama la atención en *Abaddón* «el triunfo de la regresión», que se manifiesta de diversas maneras; por ejemplo, en la reiterada opción sabatiana por lo primitivo y lo arcádico frente a lo moderno, como en la propuesta, atribuida al Sábato escritor-personaje de la novela, de abandonar el sitial de escritor reconocido para consagrarse a una modesta y opaca tarea artesanal. Es en el examen de esa regresión en el que adquiere relevancia la figura materna, la cual, en una lectura simbólica, es indicadora de la relación del escritor con la cultura. («Sábato y el caso del mandarín congelado», Revista *Latinoamericana* núm. 4, Buenos Aires, agosto de 1974, pp. 47-53.)

El examen de la relación del escritor con la cultura en la que se inscribe fija, claro está, derroteros críticos ambiciosos. No se trata solamente de describir el gesto narrativo de un autor en solitario, sino de advertirlo en el conjunto de gestos narrativos de su época. Por otra parte, el examen de la literatura de Ernesto Sábato debería detenerse en sus ensayos, tan poco frecuentados. Una buena lectura crítica del ensayo sabatiano sería provechosa. Sería interesante el re-

curso a los diferentes enfoques posibles sobre el hecho literario, el examen de los presupuestos, de las diferentes indagaciones que Sábato ha practicado, las diversas formulaciones a las que ha arribado. Los intentos son, en este sentido, bastante magros. Como excepción puede citarse a David Lagmanovich, «Un ensayo de Ernesto Sábato: *Sobre los dos Borges*», incluido en el homenaje de Helmy Giacoman.

ENRIQUETA MORILLAS

San Gerardo, núm. 2, 7.º C
MADRID-35

SABATO: LA BUSQUEDA DE LA SALVACION

Toda literatura que merezca ser recordada es una indagación de la realidad, una vía de perfeccionamiento humano, por gratuitas que parezcan sus figuras o fantásticos que nos resulten sus personajes. Esto se cumple en alto grado en la literatura argentina, cuya evolución ofrece un ejemplo de singular permanencia en un nivel testimonial, ético y humanístico.

He elegido para esta exposición la obra de uno de los grandes creadores argentinos, Ernesto Sábato, precisamente porque creo que cumple de una manera ejemplar con estas características de la Literatura nacional. Características quizá de toda literatura, pero que se acentúan de un modo muy llamativo en la nuestra, una literatura particularmente consciente, preocupada por el problema del hombre, de la nación, del mundo.

El novelista es básicamente un hombre que busca el sentido de la realidad. No es extraño entonces que se transforme en un intérprete de su propia vida y de la creación y que en el curso de ese proceso de interpretación produzca un crecimiento interior, un desenvolvimiento de sus propias virtualidades. He aquí que la novela se constituye en ámbito simbólico viviente donde emerge lo nuevo. No sólo se justifica en estos casos el nombre del género: *novela,* sino que existe una total justificación para pretender a este género, al menos en tales derivaciones específicas, como un género por excelencia cristiano en que se cumple el drama de la conciencia individual llevada a su punto máximo de crisis y consiguientemente a su dramática resolución.

Este camino se cumple por y a través de la palabra que da acceso al mundo translingüístico de las imágenes simbólicas, las que van guiando el proceso hacia su consumación final. Si el novelista no se arredra y sigue adelante en esta exploración del mundo y de sí mismo, su martirio se ve recompensado con dádivas espirituales que lo guían y le van revelando el sentido último de la realidad; más aún,

se produce una verdadera alquimia, el proceso de transmutación en el que el yo del narrador llega a ser sustituido por su yo profundo, por la conciencia rectora que corrige los errores y alivia esa sensación de hallarse perdido en el mundo, posibilitando la religación del hombre en su origen sagrado.

La novela se constituye en espacio sacramental de este drama de la existencia que es al fin la clave de la comprensión y de toda posibilidad de ordenación de la vida personal y comunitaria. Es a partir de su propia salvación como el novelista puede constituirse también en profeta y guía de su pueblo. El periplo, cumplido con sufrimiento y riesgo, le permite asumir libremente y sin temores la condición de fidelidad a sí mismo y a la verdad y, en consecuencia, tomar una actitud de servicio para con su pueblo, al que comprende, interpreta y ama, y al que, si lleva a sus últimas consecuencias en esta actitud, deberá iluminar sin orgullo alguno. Tal es el sentido del profeta en la antigüedad. Centro y nudo de esta posición es el diálogo vivificante entre el hombre y su creador, diálogo que si aún no se ha hecho plenamente expreso en la obra de Ernesto Sábato, sin duda trasciende cada vez más de cada página suya, de cada una de sus palabras y de sus actos. Es que la condición de escritor no es oficio, sino destino, vocación, llamada que no todos saben oír ni obedecer hasta su cumplimiento final.

El destino del escritor es transformarse en «transmisor de los mensajes de Dios a los hombres», como dice San Agustín y como también, por distinto camino, viene a corroborarlo Heidegger en nuestro tiempo.

La obra de Sábato es la de un pensador, la de un filósofo original, si devolvemos a esta palabra su sentido antiguo: un hombre en permanente interrogación de sí mismo y de la realidad. Su exploración se ha volcado, como no podía ser de otro modo, a la vía simbólica de la literatura, ya que es la suya la opción por un pensamiento encarnado, por un pensamiento mucho más rico, complejo e inextricable que lo conceptual. Al mismo tiempo, dentro y fuera de su creación literaria ha desarrollado, como todos saben, una labor reflexiva que significa el progresivo esclarecimiento del mensaje que sus novelas cifran de modo definitivo.

Los grandes temas contemporáneos, los permanentes interrogantes del hombre y los hechos más significativos de la historia hallan allí su expresión, interpretación y modulación. Por ello su obra nos remite incesantemente a una amplia contextualidad y es desde esa contextualidad como debemos considerarla. Sábato indaga en las lí-

neas de sentido de la Historia, se introduce en el drama contemporáneo que nos aboca a la caída más o menos próxima, pero inevitable, de los grandes imperios que han basado su desarrollo en el despliegue puramente científico y técnico, en la relación de poder con la naturaleza, en la soberbia antropocéntrica conducente a la deshumanización.

Los hechos malditos de la Historia moderna, el genocidio judío, el nazismo, las sociedades totalitarias, la represión y la violencia preocupan interminablemente a Sábato y apesadumbran su corazón de hombre que se siente pertenecer, en medio del desastre, a un mundo abierto a nuevas posibilidades. No menos profunda es su indagación del ser nacional, del drama histórico de una Argentina dividida, cuya única posibilidad de subsistir es la reconciliación de sus planos profundos, de sus distintos estratos, de sus elementos antagónicos: civilización y barbarie, razón y mito, europeísmo y tradición, metrópoli-provincia, son sucesivas antinomias que no puede resolver el pensamiento racional, sino una «razón ardiente» que avanza dolorosamente en la integración de los contrarios.

Pero el corazón de este proceso se halla en la integración de la propia individualidad. Es ése el camino comenzado hace ya treinta años en su primera novela: *El túnel,* punto de partida de una larga y auténtica trayectoria. En ella asoman los temas fundamentales de Sábato, los que se desarrollan y amplifican en toda su obra posterior. Frente a la planificación científica y racional de la existencia y el progreso, siente Sábato imponerse la presencia de un azar innominado que entrecruza el destino de los seres humanos y los pone frente a la evidencia de un sentido que no alcanzan a desentrañar.

Recordar algunas figuras que presiden el desarrollo de esta obra nos ayudará a comprender su dibujo profundo. Así, por ejemplo, el cuadro pintado por el personaje narrador, esa mujer con un niño en brazos, imagen simbólica que en la tradición cristiana es portadora privilegiada de un sentido de armonización y, al mismo tiempo, de esperanza; es la mujer por excelencia, alzada a su apertura máxima en la maternidad y llevada ésta a su significación trascendente. En cuanto al niño, a su vez se erige para quien se entregue a la riqueza irradiante del símbolo en significante de una edad por venir, de algo no realizado ni concluso. Hay en ese cuadro una escena secundaria no menos significativa; una mujer junto al mar, que nos aclara y profundiza la plenitud semántica de la mujer al relacionarla con esa entidad siempre misterosa, imagen de infinitud y trascendencia que es para los hombres de distintas tradiciones el mar.

Ya están en potencia los grandes temas de Sábato: el *Dios escondido,* la ignorada y presentida Providencia a quien su obra interroga, desafía e indaga continuamente, y *la mujer,* que señala de modo inequívoco ese rumbo en su condición ambivalente de mediadora. Mediadora celeste e infernal, incitadora al descubrimiento de sí mismo por la vía de la sublimación angélica o por la ardua y peligrosa del paso infernal. «... fue como si la pequeña escena de la ventana empezara a crecer y a invadir toda la tela y toda mi obra», dice Castel-Sábato: «Intuí que una gran fuerza hasta ese momento dormida de desencadenaría en mí». Comienza allí el camino de la transformación interior, camino sembrado de escollos y de peligros, pero afrontando con singular fortaleza: «... yo me sentía como un río crecido que arrastra una rama».

Paso a paso podemos seguir, a través de la configuración fictiva que encubre una exposición real, el rumbo del peregrino que ya no puede retroceder; camina a tientas, reconoce desde cada uno de sus avances los pasos ya dados —«me daba cuenta hasta qué punto había pintado la escena de la ventana como un sonámbulo»—, e intuye, lúcidamente, que es en su alma donde se está jugando el drama que simbolizan sus imágenes: «... esa escena de la playa me da miedo, me representa profundamente a mí...». Desde allí arranca ya, para Sábato, la honda convicción de la *realidad de la ficción,* de la nogratitud del juego, convicción que lo acerca decisivamente al surrealismo y a la corriente que más tarde se dará en llamar *realismo mágico.*

En la polémica moderna sobre la ficción como pura ficción, por un lado, y la ficción como emergencia profunda y reveladora de la realidad, por otro, Sábato se compromete definitivamente con esta última corriente, que lo distancia del nominalismo filosófico y también de la crítica racionalista. Las imágenes se suceden indicando el camino emprendido en la renovación de las instancias vitales y la inmersión del hombre en las esferas oscuras de su inconsciente. La oscuridad se hace símbolo permanente; soles nocturnos, oscuridades, pantanos y cuevas, son figuras de la muerte, del período de negación y purificación, que es presidido por las imágenes del agua y de la luna, psicopompas y mortuorias.

Cuando el protagonista declara «soy Juan Pablo Castel, el pintor que mató a María Iribarne», nos está ofreciendo una metáfora del hombre moderno tan elocuente como aquella célebre pintura de Max Ernst en que un hombre con la máscara de un pájaro apuñala a una mujer en el pie. El miedo y a la vez la atracción por una vida dis-

tinta, la necesidad de participación y comunión, la ansiedad por la integración de lo vivido y relegado, dan cuenta de un proceso dinámico y transformador, que tiene sus picos y sus caídas.

La relación Castel-María se intensifica y revela a través de los sueños. María es una casa, es la madre amparadora, aunque también a veces el abismo que atrae y que devora: «... yo era entre sus manos como un ingenuo chiquillo al que se engaña con cuentos fáciles para que coma o duerma...». El temor se traduce en agresión; Castel llega a insultarla. Aunque fugaz y no corporizado plenamente, surge y se manifiesta el doble negativo de Castel, Richard. María llega a aparecer como una devoradora de hombres y, por lo tanto, suscita la crueldad. La disociación del personaje genera una lucha que lleva a la ruptura y a la soledad, a la tentación del suicidio. Pero la imagen de María seguirá ejerciendo, a pesar de todo, su acción salvífica e instaurando la relación de Castel con otro personaje, no por tácito y relegado, menos importante: Allende.

Nuevamente un sueño nos lleva a la revelación profunda del significado de esa relación: volver a la casa de Allende, en el relato, se vincula con la llegada a una casa que es una trampa y cuyo dueño, un mago, lo transformará en pájaro. Tenemos aquí el rico simbolismo de la *metamorfosis;* esta vez en pájaro, más adelante será en pez o en murciélago. El juego de los símbolos nos guía a través de un intrincado camino de dudas y retrocesos, de logros e incertidumbres. Ahora Allende sufre una inversión y es el tenebroso Hunter quien ocupa en la casa el dormitorio del abuelo. María aparece ligada a un círculo tenebroso, aunque conserva aún su halo salvífico.

Un interludio armónico nos permite asomarnos a una imagen de reconciliación, que tiene el mar como escenario; la figura del cuadro se realiza en la ficción y en la conciencia. Pero nuevos tormentos esperan al perseguidor que espera en vano a María y siente a lo vivo el peso de una fatalidad disociadora. Su venganza en una mujer, a la que juzga depravada, no es sino un anticipo del crimen que cometerá más tarde. El universo, milagroso y alucinante, que rodeaba su amor, se torna un mundo helado y desprovisto de sentido. A partir de allí, todo será duda y tormento hasta el instante en que la crisis se precipita. Matar a María es el comienzo de un camino de expiación y culpa que nos lleva al inicio de todo este raconto expiatorio. Es a través de la palabra, de la confesión y el desnudamiento como Castel nos da acceso a su locura y a su crimen.

Pero se trata de una situación compleja, pues a través de la toma de conciencia de esa locura y ese crimen es como empieza el cre-

cimiento interior del personaje, y detrás de él del narrador, que *elige escribir.*

María es la primera formulación novelística de la mujer en la obra de Sábato y en ella caben todas las dimensiones y posibilidades de la femineidad: ella es dura y tierna, juvenil y grave, hermosa y a veces fea, erótica y severa, siempre atractiva, siempre cerrada, cargada de misterio. El atractivo de María se resuelve en rechazo o genera el rechazo de otras mujeres: Mimí, la prostituta; ellas re presentan su lado trivial o bien su lado impuro. Pero tenemos siempre los polos de una relación que podríamos tipificar así: María-madre-mar/Castel-niño-hombre. María es mediadora con un mundo que está detrás y que de alguna manera se simboliza en la figura de Allende; un ser desconocido, hermoso, fascinante, pero también horrible; un ciego, un mago, el dueño de una casa donde Castel quisiera estar; Allende, el único y verdadero antagonista de Castel.

El triángulo está dado: Dios y la pareja humana. La supresión de la mujer-mediadora se constituye en metáfora de la eliminación de lo Otro, lo Allende o más allá, lo que conturba y llama, lo que atrae y aterra, el abismo del Ser, única posibilidad del sentido último de la vida; matar a María es matar al otro, matar al Otro con mayúsculas.

El crimen es así una visión de la caída o ruptura del orden, el acto de la rebeldía satánica, que es aquí enunciado y que a la vez inicia un camino en que el hombre es llevado al reconocimiento del error y a la vía de la recuperación de su centro sagrado. Por ello María aparece como Eva en la imagen de la mujer que incita a la violación y al parricidio. Es también una forma de la iniciación mistérica; la mujer que señala *el mal* como camino abrupto que sólo puede ser salvado por el héroe templado y valeroso.

Cuando Castel elige escribir, elige pintar, se encuentra ya buscando la salida del infierno, la boca del túnel por la que se insinúa la luz; la imagen y, más aún, la palabra, que es su portadora, será la vía de salida de la mónada cerrada, que abre una posibilidad de reencuentro, en primer término con los hombres, más allá con Dios mismo.

El autor nos ha hablado, a través de su personaje, de una posibilidad desesperada de comunicación; esa posibilidad remota es la que justifica la palabra, la expresión; es la que abre el camino al salto de las existencias, salto que en última instancia sólo puede cumplirse por vías no racionales. Es la palabra expresiva, la palabra poética, la Literatura en suma, la vía adecuada para expresar y buscar el encuentro no racional, sino amoroso entre los seres.

La opción de Sábato por el testimonio literario y su abandono del quehacer científico en los tiempos en que inicia esta novela no significa, desde luego, la condenación de la ciencia, sino la emergencia en el autor de una actitud filosófica que hará progresivamente del amor el centro de la vida.

El arte, pues, es para él —como para nosotros— restitución del sentido. El arte es expiación, es reconciliación, es camino espiritual. Escribir es elegir el camino doloroso y fulgurante de la intuición, volcar en símbolos no claros ni unívocos, sino al contrario, una suma de significaciones que iluminan el mundo, que van abriendo su comprensión, que movilizan el crecimiento interior; es elegir la puerta estrecha, el camino impredecible de la inmersión en las propias obsesiones y a la vez la vía de la reconciliación de los contrarios.

En páginas contemporáneas a esta novela, de *Uno y el universo,* por ejemplo, hallamos las primeras modulaciones de estos temas que preocuparán siempre a Sábato: la enfatización de la importancia de la literatura y del arte en general, frente al saber científico. No se trata de competir, sino de deslindar órdenes jerárquicos distintos.

Plenamente ejercida, la simbolización literaria es una terapia (para el autor, para el lector) que permite e induce el paso de la esquizofrenia a la comunicación, de la resistencia a la comprensión, de la rebeldía a la aceptación, de la alienación a la integración. Es por lo tanto, aunque no quiera verse en él un camino hacia la plena integración religiosa, al menos un camino de integración psicológica y social, una vía de hominización.

En su segunda novela, Sábato reitera e intensifica temas y motivos de *El túnel:* remodula sus personajes, agrega dimensiones, despliega nuevas técnicas; se continúa la búsqueda de lo absoluto y reaparece el contrapunto soledad-comunicación. María se prolonga en Alejandra, como Pablo en Martín, pero también en Fernando y en Bruno.

Asistimos al despliegue, además, del mundo que rodea a los personajes, mundo que en *El túnel* sólo quedaba indicado a través de éstos, de su experiencia, de algunas menciones. Aquí aparece el país como espacio, como cultura y como Historia, pulsado a través de otros personajes, además de aquellos que protagonizan la búsqueda individual: D'Arcángelo, Wanda, Quique, Hortensia Paz, Max Steimberg, Carlos, configuran una rica galería de corte realista y simbólico que revela a la Argentina, sus rostros invisibles, así como la marcha de Lavalle nos introduce en un filón de su pasado, recreado poéticamente.

Hemos pasado de una estructura lineal a una estructura compleja, concéntrica, típica de la novela-suma contemporánea. Podría trazarse con muy buen fruto un paralelismo entre *Sobre héroes y tumbas* y el *Adán Buenosayres* de Marechal. Una está atravesada por el «Cuaderno de tapas azules», acceso al plano angélico a través de una figura mediadora y celeste, Solveig; la otra nos da acceso a la aventura infernal que recoge el «informe sobre ciegos».

Alejandra, la princesa-dragón, es, a su vez, la iniciadora en un camino que también conduce a la salvación, aunque al precio de la locura y el pecado. El tiempo narrado, cuando no se dilata hacia distintos pasados históricos, es el tiempo que abarca desde mayo de 1953 hasta junio de 1955. La culminación infernal se produce con la quema de las iglesias, ocurrida en el mes de junio, precisamente, de ese año. La dimensión infernal se corporiza también en distintos espacios y personajes: la quinta de Barracas, la Casa de la Recova, la oficina de Molinari, el estudio del pintor Domínguez, los túneles de Buenos Aires, la plaza de la Inmaculada Concepción, que por inversión nos da acceso al mundo subterráneo. El mal se despliega en la conciencia individual y en la historia comunitaria, pero todo concurre a crear una toma de conciencia que permita trascender el mal y tornarlo fecundo y generador.

Nuevamente los sueños nos presentan en forma sintética y elocuente los distintos momentos de un proceso que se cumple en la conciencia de un personaje, Martín. En el primero de esos sueños va en una barca por un río en medio de la selva; siente allí un llamado incomprensible, pero le es imposible moverse. El llamado ininteligible se reitera en otro sueño donde se le acerca un mendigo y le muestra su atado, hablándole palabras que no entiende. En el tercer sueño el llamado proviene de Alejandra. Cuando ella muere suenan campanas y el cielo se ilumina con el fuego, en esa noche siente su llamada. Por último, en la habitación de Hortensia Paz, figura en que la mujer adquiere una dimensión salvífica, celestial, se repite el segundo sueño.

No nos detendremos ahora en el análisis estructural y simbólico del libro. Las galerías subterráneas, los pájaros, el otoño, el fuego y la lluvia configuran imágenes que entretejen un mundo poético de gran valor significativo, rodeando a los personajes, apuntalándolos en forma emblemática o completando su psicología y su accionar.

Martín, prolongación de Castel, tiene reminiscencias del joven Sábato; es uno de los desdoblamientos que practica el autor, quien evidentemente se proyecta también en Bruno y en su duplicación

más demoníaca, Fernando. Alejandra, nueva Electra, se relaciona por su parte con Ana María y con Georgina. Corresponderá a Fernando protagonizar la aventura infernal, la inmersión o descenso al submundo de las tinieblas ya anunciado en *El túnel*, ya recorrido por Castel.

Muchos son los críticos que han reflexionado sobre la riqueza semántica de esta aventura en la obra de Sábato. Algunos de ellos consideran a esta etapa como una pérdida de la individuación, como desintegración lograda por el daimon, Pan, el diablo. No obstante pienso que no han alcanzado el mensaje de redención incluso en este viaje. Lo diabólico, también representado por Alejandra, se vuelve fecundo y significativo cuando se transforma en aventura de vasos comunicantes entre el bien y el mal, entre la oscuridad y la luz. Todo ello puede ser muy bien visto a nivel reflexivo en otras obras paralelas: *Hombres y engranajes, Heterodoxia, El escritor y sus fantasmas.*

Fernando penetra en galerías subterráneas, se encuentra con la ciega, y su unión con ella parece señalar su admisión en un mundo oculto. Sufre un desmayo y, al despertar, penetra en una gruta donde un pájaro lo ciega. Desde allí empieza su *descenso a los orígenes.* La presencia de seres invisibles es la única que enriquece el páramo lunar hasta que halle a la diosa con su ojo fosforescente en el vientre. La unión con la diosa es una típica figura de inmersión en las profundidades y de renacimiento rubricada por la metamorfosis en pez; el simbolismo cristiano iniciático no puede ser más evidente.

Muy importante es bucear en el mito de la *catábasis* o descenso al infierno para recuperar plenamente su significación cultural iniciática, moral y metafísica e intentar desde ese substrato semántico una comprensión de su papel en la novela sabatiana.

Efectivamente, el tema del descenso al infierno se relaciona con el lado oscuro de la personalidad, con todo aquello que constituye el mundo de los instintos, la pasión, la naturaleza, la carne y el sexo. Oscuro por el peligro que siempre se atribuyó a su presencia y dominio; oscuro también por el atractivo fatal que ejerce; oscuro, finalmente, por la represión de que es objeto en la cultura moderna, esquizofrénicamente divorciada: por un lado, tiende al ocultamiento de esa naturaleza; por otro, le rinde, visiblemente, un culto desenfrenado. Por otra parte, el infierno tiene que ver con todo aquello que usurpa una absolutez indebida y, por tanto, provoca un desorden, una falta en la ordenación cósmica. Tanto como en el mundo instintivo, el infierno podemos hallarlo también en la robotización mecánica extremadamente planificada y vedada asimismo de significación. El infierno es, en efecto, la pérdida del sentido. Puede ser la absoluta subje-

tividad, pero también la absoluta objetividad; es siempre la negación del diálogo, de la conciliación, de la trascendencia, de la fecunda unión de lo distinto. El infierno es la vuelta sobre lo mismo, la unión homosexual, la negación del otro, la negación de Dios. Pero asimismo existe la posibilidad, y la literatura nos lo enseña, de un *concepto fecundo del infierno.* El infierno como lugar de pasaje peligroso pertenece a una tradición iniciática y secreta que se pone de manifiesto, en forma sutil, a través de las mayores creaciones literarias de Occidente. Nada extraño, ya que es ésta, acaso, la civilización a la que con mejores fueros le corresponde al atributo de haber desarrollado históricamente un pasaje por los infiernos.

En el Canto XI de la *Odisea,* el descenso del héroe lo pone en contacto con los muertos y le permite conocer el destino de sus acompañantes. También Odiseo se interna, como luego Eneas y más adelante Don Quijote o Fernando, en aguas cenagosas, en zonas subterráneas, en las riberas del Tártaro. En esas profundidades, ya sea que se las interpreta desde el ángulo psicológico o bien se la proyecta al nivel metafísico que convocan, se aprenden los grandes secretos de la vida y de la muerte que permiten al osado retornar al mundo con sabiduría.

También en esta línea se ubican las grandes creaciones de Goethe, Baudelaire, Rimbaud, Nerval y la gran novela contemporánea de Europa y América. Se descubre el vínculo secreto entre el mundo visible, del cual el personaje pregunta luego si será el verdadero, y el mundo invisible, en el que moran seres intermediarios con tanta realidad como la nuestra. La relación entre ambos mundos, tajante y definitiva para Platón y para la corriente del racionalismo, es para la vía aludida en la literatura y en el pensamiento cristiano, fluida y continuada. El sueño, las premoniciones, las vías no racionales, son precisamente las que permiten acceder a ese mundo ulterior, cuyo atractivo abisal es afrontado por el héroe, tal como lo veremos en la corriente mencionada.

Los surrealistas, que tanto influyeron en el comienzo del periplo de Sábato, recorrieron esta vía, no siempre hasta sus últimas consecuencias ni con la misma aceptación clara y consciente de sus resultados.

El tema del mal es vasto e intrincado y su simbolización y teorización corresponden de modo privilegiado, como dije, al mundo occidental. Podría llegar a admitirse incluso la enorme importancia que adquiere el tema del mal dentro del cristianismo; la conciencia de los opuestos, grabada en el símbolo crucial, exige la aceptación del mal

y la posibilidad de su redención superadora, verdad ésta que es todavía escándalo para muchos. Los románticos, que llevan a un máximo grado esa conciencia, lo vieron así. No es extraña entonces la vigencia del arquetipo luciferino, siempre presente en la tradición popular, en una larga tradición de escritores. George Bataille afirma que *«el hombre no vive sólo en la órbita de la razón, también es suya la pasión incentivada por las prohibiciones; la infracción crea el desorden, pero éste es incentivo o, por lo menos, puede serlo, para una restauración más rica y consciente del orden primitivo»*. El mal deja así de ser percibido como antagónico e irreductible. Así como la muerte es complemento de la vida, el mal se vuelve complemento del bien.

En la tragedia antigua, Dionisos, equivalente de Satán en cuanto símbolo de la naturaleza, era honrado y respetado como liberador de energías negativas y, por tanto, estaba ligado a ritos iniciáticos y salvíficos. Platón encabeza una línea de rechazo del mundo de sombras, lo cual comporta simbólicamente el rechazo y condenación de la mujer, de la naturaleza, de la sexualidad, camino que será enfatizado por el Occidente, en tanto la otra vía, cristiana, resultará marginal, oculta, viva en la tradición popular o en el mundo simbólico de los poetas.

El tigre de Blake tiene una permanente presencia en las letras modernas bajo las formas más diversas. Decía Blake: «Nada avanza, sino por el acercamiento de los contrarios.» Desde luego, este rumbo conoce también excesos que no parecen generadores, sino que desembocan en la negación pura. Sartre o Genet tal vez se encuentren en esta vía, que, no obstante, se vuelve positiva si se considera al momento de la negación como instancia crítica que ayudará a otros a una superación.

El escritor cristiano enlaza las antinomias en un impulso integrador. Si el racionalismo griego, que no abarca *toda* la filosofía griega, cae en la condenación de la alteridad y, por tanto, en la negación de la mujer, es esencial al cristianismo la postura contraria, que significa *la dignificación de la mujer y la apertura al otro,* ya sea en el plano espiritual, en el comercio sexual o en el diálogo de las razas y los pueblos. Estamos rastreando aquí entonces la base de un principio integrador que permite avanzar, como quería Blake, sobre *la unión del cielo y del infierno.*

Pretendo señalar rápidamente la originalidad y profundidad de este plante en la obra de Sábato y además hago de él el centro de su actitud filosófica y de su cuestionamiento profundo a la modernidad occidental.

El platonismo gira alrededor de la idea del bien simbolizado por el sol que otorga visibilidad a todas las cosas al iluminarlas. El bien se transforma en fundamento ontológico de los seres ideales. La aventura de los personajes protagónicos de Sábato se cumple en otra dirección; Fernando, lanzado a la deriva en un lago, es vigilado por un cíclope cuya presencia le impide volver atrás. Al observar este mundo de sombras, está lejos de introducirse en un mundo aparencial; se enfrenta con un mundo de realidades infernales que también tienen relación con nuestro ser y que sólo siendo conocido podrá ser ordenado, es decir, sometido.

La ceguera es el modelo de conocimiento adecuado a ese mundo tenebroso, de ahí la metáfora del enceguecimiento de Fernando por obra de un pájaro gigantesco y su unión con la ciega. El sol nocturno de Nerval ilumina la experiencia novelística de Sábato, ligada a los aspectos iniciativos del romanticismo moderno y, por tanto, a la vía profunda del pensamiento cristiano.

La investigación de las tinieblas se liga, pues, con toda evidencia a una indagación en el principio femenino. Al decir lo femenino, desde luego, estamos postulando un principio más allá de la mujer, para significar en distintos planos toda una serie de valores análogos; el caos y la noche, lo primordial, las aguas, la tierra, el infierno como valores de lo femenino, se oponen al cosmos, al día, la creación, el fuego, el aire, el cielo, principios masculinos, pero en un orden simbólico, ambos se entrecruzan dando origen a la vida y fecundándose dialécticamente.

En los mitos del Génesis más conocidos suele presentarse a la mujer como elemento del mal, así: Eva-Pandora-Elena es ella la que por su habilidad y receptividad se constituye en vía predilecta para el accionar de las fuerzas disociadoras y corruptoras. Pero sólo una lectura simplista del mito podría dejar así las cosas; en el fondo, la mujer, con su dimensión de iniciadora y propiciadora del cambio, en uno u otro sentido, es la iniciadora en el mal, en el sexo, la temporalidad, la historia. Se nace del cuerpo de la mujer y ese nacimiento es una caída con relación a un estado paradisíaco anterior.

La vida misma en ese sentido podría entenderse como una inmersión en el mal, en el mundo de la materia. Ese mundo, sin embargo, también es redimible y he allí la profunda lección del cristianismo, que en buena medida ha venido a ser interpretada y sacada a la luz por los escritores y por los poetas. Es desde la mujer, desde la materia, desde la tiniebla del suceder, desde donde es posible producir *un nuevo alumbramiento.* De ahí la profundidad metafórica que ad-

quiere el símbolo del nuevo nacimiento ligado a la matriz femenina. Este nacimiento no lo produce ya la mujer terrestre, sino el otro polo de la femineidad: la maternidad celeste simbolizada por diosas precristianas, como Isis y Artemisa, o en la simbólica cristiana por la Virgen María, símbolo de la femineidad no meramente telúrica, sino celeste, que devuelve al origen aquello que tomó y encarnó en la zona de lo terrenal.

El simbolismo femenino es muy complejo y sus valencias no se dan siempre en forma tan nítida o discriminada. Centro de la novela moderna es la mujer y es ésta un elemento más para nuestra tesis de la novela como iniciación, como descubrimiento del inconsciente y como despliegue consciente de un desenvolvimiento que implica riesgo y que producirá, si es plenamente cumplido, el acceso a una conciencia superior. A través de toda la novela de Sábato podemos rastrear el eje semántico de la mujer, cargada con todas esas valencias de salvación en un sentido descendente y ascendente. No olvidemos también que lo femenino es, como dice Jung, «el polo de la conciencia generalmente relegado por la civilización moderna, masculina en muchos de sus actos». Femenina es la intuición como modo de conocimiento contemplativo y receptivo; femenina es la desintegración, necesaria en cuanto muerte, para que pueda emerger una criatura nueva; femeninos son también los aspectos demoníacos y terribles que enfatizan una respuesta moderna a la modernidad racionalista: así el nazismo, el vitalismo descontrolado, las sectas irracionalistas de cualquier índole, que se oponen con la fuerza polémica de la diosa Kali a la supresión del orgullo racionalista. Este aspecto también está indagado y resuelto en la obra de Sábato. Pero femenina es asimismo América, en contraposición con la cultura europea, agresiva y dominadora.

El simbolismo femenino de América se vuelca a nivel popular en la figura de la Virgen, sin ignorar en ella la dimensión telúrica de Pachamama. Para la mente indígena ésta suele aparecer como una Medea, colérica y vengativa, pero la mestización cultural integra esos valores en la imagen conciliadora de María, la femineidad no regresiva, sino integradora y superior. Sólo en ella se resuelven los polos naturaleza y espíritu, tiniebla y luz, arte y ciencia, civilización y barbarie. Remito a *Heterodoxia,* de Ernesto Sábato, para un muy claro y agudo planteo de toda esta problemática.

El itinerario simbólico de Ernesto Sábato culmina en su última obra, *Abaddón el exterminador,* suma poética y discursiva en que confluyen todas las líneas y temas del autor.

Vemos que se entrecruzan en el tejido novelístico de esta obra las historias de Nacho Izaguirre y el sacrificio de Marcelo Carranza, simbólicamente ligados con otras figuras llevadas al plano crístico, en la primera parte. En la segunda asistimos al génesis de estos sucesos y nos internamos en la creación novelística del propio narrador, personaje que nos sumerge en su mundo complejo. El autor nos permite participar en distintos puntos de vista, dándonos acceso a una comprensión abarcadora de los hechos.

Si en *El túnel* el sujeto personal es el que incluye al mundo como totalidad, hecho que condiciona la perspectiva interna confesional del narrador, vemos esta perspectiva ampliada y superada en *Sobre héroes y tumbas;* pero es en *Abaddón* donde la visión del mundo se hace circular y total. Asistimos a un juego de sustitución de identidades en que los personajes juegan como tales, pero se erigen, a su vez, en portavoces del autor, quien pasa rotundamente al primer plano e incluso se introduce como personaje de su propia obra a la manera de ciertos cuadros renacentistas y barrocos. Todo ello obedece a la necesidad profunda del escritor de quebrantar la inmanencia del signo literario y crear una absoluta y visible *continuidad entre realidad y ficción.*

Es una actitud totalmente opuesta a la de aquellos que conciben el arte como impostura, como pura ficción.

Desde el creador omnisciente que maneja los hilos pasamos al narrador como personaje de su propia creación y de éste a sus *fantasmas,* que eso son, en el sentido profundo de la palabra, Bruno, su doble oscuro como su nombre lo dice, pero cada vez más el verdadero y profundo ser que pasa a primer plano; el demoníaco Fernando; Martín; el tácito *R,* que parece ligarse a su lugar natal; Marcelo; Nacho; el «loco Barragán», acaso el más visible portador de la esperanza en este mundo apocalíptico. Esta misma *fisión* de los personajes (con expresión de Luis Wainerman) se reitera en las figuras femeninas: Agustina, Alejandra, Nora, Soledad, María. El mundo subterráneo reaparece, pero no ya como infierno personal, sino como etapa superada por el iniciado, que abre el camino a otros exploradores. Como Rimbaud, Sábato anuncia y reclama la profundización del misterio y la superación de los niveles aparentes del conocimiento.

Su obra formula una teoría del conocimiento que apela a la ceguera y al irracionalismo, pero no para abjurar del mundo y la racionalidad, sino para indicarnos las limitaciones de la lógica y la vastedad impenetrable del universo. Nada casual es, por tanto, su acercamiento ya mencionado al surrealismo, pero por nuestra parte no lo vemos

como una mera adhesión coyuntural, ni mucho menos como una adhesión al movimiento de Bretón, sino como un profundo y progresivo compromiso con corrientes muy antiguas y tradicionales del pensamiento a las que el surrealismo fue capaz de revitalizar e indagar o en algunos casos apenas de señalar.

En una palabra, pienso que Sábato es mucho más surrealista que muchos de los surrealistas europeos y esto es aplicable quizá a toda una corriente latinoamericana de pensamiento. Justamente es en su aproximación profunda y definitiva al pensamiento religioso donde se cumple ese surrealismo que en muchos de los europeos no pasa de ser un «baratillo» artístico, como lo dice Alejo Carpentier.

El mito, el símbolo, el pensamiento analógico, que no son en el fondo, pese a la reticencia de los surrealistas europeos en reconocerlo, sino el lenguaje que corresponde al modo religioso de ver el mundo, son los que pasan a primer plano.

El vuelco de la más importante literatura latinoamericana hacia este modo de pensamiento es ciertamente un acontecimiento cultural de la mayor importancia, hasta ahora ocultado o ignorado por gran parte de la crítica. (En este sentido, algunos de nosotros hemos bregado sin descanso por promover una corriente crítica acorde con el campo en el cual trabajamos y que precisamente sea capaz de relevar esta significación, cosa que nunca podrá ser realizada desde una crítica descriptiva, sino desde una crítica hermenéutica.)

Se trata, entonces, a mi ver, de la emergencia de un movimiento auténticamente religioso, lo cual no significa meramente la predicación de modos de vida más humanitarios y justos, sino también y además de ello, por supuesto, la *instauración de un nuevo estado de conciencia;* es la aceptación de una *super-realidad,* el paso a un nuevo modo de conocer y a una nueva instancia de ser.

En uno de sus últimos poemas, lo anuncia Marechal como el advenimiento del mundo del Espíritu. No es desde afuera y por la aceptación de una verdad cristalizada como esto se viene produciendo, sino por el esfuerzo interior de una muerte a la que debe seguir el nuevo nacimiento.

Por mi parte veo en el ámbito de la novela el campo privilegiado en que nos es dado asistir a este proceso viviente. De ahí que le atribuya cierto sentido ritual, litúrgico y en extremo significativo. La metamorfosis del personaje es síntoma de la metamorfosis del escritor; cuando llega a cumplirse, promueve también en el lector un dinamismo de transformación que lo hace partícipe de una aventura profunda. He allí la importancia que señalo en la novela contempo-

ránea, y tal vez allí la causa del desconcierto y el temor que despierta en algunos seres aferrados a mezquinas preocupaciones. En nuestro entender, la creación novelística cuestiona en forma radical ciertas nociones enfatizadas por la crítica contemporánea como lo son las del «narrador ficticio» y el «lector ficticio», absorbidas por el mundo de la ficción.

Abaddón asume abiertamente el mito del Apocalipsis. Tanto el Antiguo como el Nuevo Testamento despliegan una historia de la salvación que se funda en dos hechos muy importantes: la *revelación dinámica de Dios en la Historia* —Dios es el Dios de la Historia para los judíos, es decir, se revela en el acontecer— y la *función de la palabra* en la economía de la salvación. Dios se revela progresivamente y el pueblo conoce esto a través de la palabra del *profeta,* que interpreta la Historia. En el espacio reducido de la historia de Israel, es posible ver una historia universal, cuyas estructuras se repiten. Errancia, esclavitud, aparición de los conductores, de los profetas, llegada a la Tierra Prometida, esplendor del Reino. Es su adhesión al mito judeo-cristiano, adhesión implícita, en muchos casos, la que permite a Sábato sumergirse en la profunda realidad de este simbolismo, y asumir la historia contemporánea desde la profecía de San Juan en el Apocalipsis. Entonces, dice San Juan,

> el quinto ángel tocó la trompeta y vi un astro caído del cielo sobre la tierra, y le fue entregada la llave del pozo del abismo, y abrió el pozo y subió el humo del pozo como humo del gran horno y se entenebreció el sol y el aire con el humo del pozo y del humo surgieron langostas que se extendieron sobre la tierra; y estas especies de langostas son semejantes a caballos preparados para la guerra y sobre sus cabezas llevaban unas, como coronas, que semejaban ser de oro, y sus rostros como rostros de hombres, y sus cabellos como cabellos de mujer, y sus dientes como de león y sus tórax como lorigas de hierro y el sonido de sus alas como sonido de carros de muchos caballos que corren a la pelea y tienen sobre sí el ángel del abismo, cuyo nombre es en hebreo Abaddón y en griego tiene por nombre Apolión.

El novelista nos remite a esta simbólica, a la oposición de Babilonia-ciudad mundana y Jerusalén-ciudad santa. Y nuestra comprensión de su mensaje no será plena si no nos ubicamos dentro de una perspectiva salvífica que no ha sido ciertamente percibida por muchos críticos de esta obra.

La mujer, como símbolo de las tinieblas, se liga en esta temática al nuevo Génesis de la humanidad, que el Apocalipsis de San Juan

simboliza en la hija de Sion con dolores de parto. Es el período de inmersión en el caos, necesario a una nueva regeneración de la humanidad. Está tocando, Sábato, temas muy hondos, profundos y significativos.

La serie de acontecimientos está llamada a repetirse; el pasado prefigura el porvenir, sin por esto limitarlo; no hay repetición, sino innovación, pero ésta se cumple dentro de lo que ha sido profetizado y siguiendo ciertas líneas que estructuran toda historia.

El novelista se esfuerza por destruir definitivamente la autonomía de la ficción y lleva su palabra al plano de la profecía. Su lectura de la Historia a la luz de la Biblia lo conduce a una aceptación del sentido de los acontecimientos y a una actitud admonitoria en la cual, a la vez, se filtra una esperanza.

El propio Sábato ha venido desarrollando, en parte dentro de su propia creación, y en mayor medida en sus ricos e importantes ensayos filosóficos y críticos, una teoría literaria y específicamente una concepción de la novela que hace de ella el testimonio humano por excelencia y el campo de la búsqueda por la que el hombre se hace tal, despierta a su verdadero ser y descubre el sentido de la Historia y la Creación.

Por nuestra parte vemos en la *novela*, no en las obras que son mera crónica del mundo ni en la simple presentación de personajes o aconteceres, sino en ese género específico que es acto personal de desnudamiento y de despliegue de una conciencia, un auténtico camino de salvación que el escritor, cuando accede al llamado, recorre con valentía, transformándose así en héroe mítico, y que en muchos casos le depara el acto ritual y trascendente de la transformación interior, el que se expresa en figuras de metamorfosis. Género cristiano sin necesidad de inscribirse dentro de lo confesional, la novela propicia la muerte y el nuevo nacimiento, el cambio interior dinamizado por la palabra como instrumento sagrado y transformante, es decir, verbo creador. Por eso la novela incide en la modificación del mundo, pero no a través de propuestas de cambio exterior, sino desde el núcleo personal e íntimo del yo en crisis que alcanza la máxima vivencia de su muerte y empieza a vivir, como dice Dante, la «vida nueva», es decir, la participación en la corriente viva del espíritu. Es el paso de la conciencia relativa a la conciencia axial o trascendente, el acceso de la subjetividad a la «objetividad». En términos filosóficos, podríamos afirmar que el novelista cumple las etapas de una actitud fenomenológica, al descubrir a partir de la existencia el

plano de la intersubjetividad: desde ese nivel es capaz de dar el salto cualitativo que lo coloca más allá del nivel filosófico, diríamos, en el nivel místico.

A través de una experiencia personal de desnudamiento y riesgo, renunciando de antemano a la comodidad de los dogmas cristalizados, Sábato, como novelista moderno, redescubre la experiencia religiosa original. En un mundo en que predominan las formas culturales desacralizadas, el vaciamiento del sentido, la mecanización existencial y aun ciertas formas cristalizadas del rito, el escritor, de vuelta de un periplo, es el encargado de recobrar la *religación con el Origen.*

La novela, la suya, dramatiza el misterio de la reanudación del vínculo entre el hijo y el Padre, una vez cumplida la anagnórisis reveladora. Una vez más, el Arte, como lo dice Murena, *viene a salvar el mundo.*

La idea de la literatura que tiene Sábato y que toda su obra ejemplifica, se centra de un modo especial en este género moderno. Este producto híbrido, la novela, permite justamente el entrecruzamiento de la atemporalidad poética y el compromiso histórico del hombre. En *El escritor y sus fantasmas* hallamos profundas reflexiones al respecto: «No andaban equivocados los hombres de aquel círculo de Jena que buscaban la identificación de los contrarios, como Schlegel, Novalis, Hölderlin y Schelling. Y para esta tesis no hay nada más adecuado en las actividades del espíritu humano que el Arte, pues en él se conjugan todas sus facultades, reino intermedio como es entre el sueño y la realidad, entre lo inconsciente y lo consciente, entre la sensibilidad y la inteligencia.» Sábato cree y proclama, pues, la legitimidad del pensamiento poético y en ello se acerca a la rica corriente de Marechal, de Octavio Paz y de los mayores creadores de América Latina.

Quienes buscan la originalidad de nuestro pensamiento, el que se gesta en la cultura continental, no habrán de encontrarlo en las aulas filosóficas, ni en las academias científicas, sino en la expresión profunda y compleja de nuestros grandes escritores. Es el suyo un pensar auténticamente filosófico y creador que comporta una apertura intuitiva a la realidad y una reflexión sobre esa experiencia de conocimiento. Pero tal conocimiento se enriquece con los aportes de la sensibilidad, del sentimiento, la imaginación y el sueño, zonas marginales o no significativas para el pensar racional confinado a sus propios límites. «El poeta es el sabio», dice Emerson, y nosotros haríamos extensiva esta afirmación a todo creador poético en el hondo

sentido de esta expresión y especialmente al novelista cuando, como en este caso Ernesto Sábato, alcanza a cumplir la trayectoria que le devuelve su plenitud poética. La novela cumple, efectivamente, el periplo existencial del héroe real y concreto que, a través y por la palabra, se busca en el mundo y en la experiencia; atraviesa el infierno de sentirse perdido en el bosque, cruza el mar y es azotado por la cólera de los elementos y finalmente se entrega a la misericordia de las aguas que lo conducen a su patria y permiten el reencuentro con el padre y la alegría de la reconciliación.

GRACIELA MATURO

Caracas 459, 1.ª D
1406, Buenos Aires
ARGENTINA

ENSAYO DE SOTERIOLOGIA SABATIANA

PREVIA TRIANGULACION

Sin tratar de geometrizar las novelas y tanto menos a los novelistas, una doble triangulación crítica me parece necesaria para determinar el marco nacional y mundial dentro del cual la soteriología sabatiana encuentra su sentido y valor. Naturalmente no podemos sino trazar un esbozo destinado a poner de relieve comparativamente el campo magnético y las líneas de fuerza que definen la creación literaria de Ernesto Sábato, explicando el lugar destacado y el rango señero del escritor en la literatura argentina y en la del mundo. Esta empresa crítica, nada fácil, resulta posible en la situación actual cuando la obra del novelista, quedando indudablemente abierta, permite referencias y juicios de valor con grandes oportunidades de ser definitivos.

Y ahora, los triángulos de situación. En el plano nacional, Sábato forma, con Borges y Cortázar, un supremo triángulo valórico en que son comunes a los tres escritores la propensión a lo transreal y la capacidad de transfigurar las valencias de la argentinidad, convirtiéndolas en destellantes valores universales. En esta configuración, el autor conserva sus calidades específicas y su libertad de movimiento. El se aleja de la glacialidad atemporal de Borges, debido al calor humano que atraviesa su obra y también a la dignidad asumida como testigo del hombre concreto y las tribulaciones de la historia. Frente a Cortázar, Sábato transfiere el centro de gravedad de la narración desde los sucesos asombrosos, fantásticos, a la investigación estremecedora de la psicología abisal, y, sin renunciar al juego de la inteligencia —¡todo lo contrario!—, concede el primer lugar a la vivencia grave, intensa, del drama del hombre, amenazado por el horror del apocalipsis, pero igualmente alentado por su posible salvación, mediante una catarsis que incluye la pureza, el heroísmo, la meditación, la creación artística.

En el plano universal, el triángulo de referencia podría ser reemplazado por un polígono de numerosos lados, integrados por las obras

ardientes e inquietantes creadas a lo largo de los siglos, desde las tragedias de Sófocles y las confesiones de aquel *cor inquietum* que ha sido San Agustín, pasando por *Les Pensées,* de Pascal, sobre la grandeza y la miseria del hombre, hasta *La plongée dans le gouffre* y *Une saison en enfer,* propias de Beaudelaire y Rimbaud. No obstante ello, mantendremos el triángulo, formándolo con autores directamente emparentados con Sábato y a menudo indicados por él: Kafka y Dostoievski. Con Kafka tiene en común la pesadilla y la metamorfosis monstruosa, pero Sábato pasa más allá del escritor praguense, al llevar el horror hasta una visión general, apocalíptica y por el hecho de que el bucle del absurdo atroz es compensado por el bucle de la esperanza, inexistente en Kafka. La delimitación frente a Dostoievski es más difícil. Los dos novelistas patentizan una extraordinaria sensibilidad al problema del mal y a la fosforescencia del mismo, pero, de todos modos, el mal en la obra de Sábato es laico y moderno, moldeado según otro tipo de hombre, el de nuestro fin del siglo, así como la liberación mística del pecado por medio del sufrimiento y el sentimiento de culpa universal quedan foráneos a la soteriología sabatiana, que no desemboca en la humildad y expiación, sino en la digna y hasta orgullosa reacción catártica de los portadores de absoluto.

CARACTERES DE LA SOTERIOLOGIA SABATIANA

Al nivel conceptual, la doctrina de la salvación profesada y propuesta por Sábato se revela ser *integradora, dramáticamente liminaria* y *patéticamente ascensional,* atributos que corresponden aproximadamente con sus fases lógicas de desarrollo. En general, se puede afirmar que en la soteriología sabatiana pacta de modo ejemplar la tradición y la originalidad. Ella parte de un esquema clásico, muchas veces manejado erróneamente —la dualidad entre la materia y el espíritu—, pero culmina en una moderna dialéctica axiológica destinada a superar esa oposición en una síntesis superior.

La gran mayoría de los autores —sea filósofos que piensan el problema de la salvación, sea artistas que representan su fenomenología— hacen hincapié en la dualidad antropológica mentada, pero establecen entre sus términos una relación de agudo antagonismo, de exclusión. Un maniqueísmo más o menos disfrazado ha separado y sigue todavía separando los dos componentes, identificando uno de éstos con el mal y eliminando el otro del juego. De este modo, el mal ha sido equiparado sucesivamente con la carne diabólica (vs. el alma divina), con la miseria del hombre (vs. su grandeza), con la razón opuesta a la fe o al ímpetu vital, y, finalmente, con *animus* en bronca

matrimonial con *anima*. Los términos de la escisión han sido diferentes, pero sus efectos idénticos: en aras del bien y de la salvación, una parte del ser humano ha sido sacrificada. La originalidad de Sábato como pensador y su poder de impacto como novelista dimanan del *rechazo de la escisión*. Su antropología acepta la dualidad, pero no para mutilar al hombre, sino para integrarlo en una nueva síntesis en la cual la luz y la sombra se complementan y se potencian recíprocamente. La antropología, o más exactamente la antroposofía de Sábato, continúa y termina en una soteriología ordenada alrededor del ideal de *hombre total*, en que se oponen, pero también se componen, lo espiritual y lo vital, la lucidez del intelecto y la fuerza de los impulsos profundos, sensitivos o emotivos. En esta *coincidentia oppositorum* estriba la dignidad del hombre verdadero que la novela auténtica debe indagar y expresar artísticamente.

> Que por su misma hibridez; a medio camino entre las ideas y las pasiones (la novela), estaba destinada a dar la real integración del hombre escindido; a lo menos en sus más vastas y complejas realizaciones. En estas novelas cumbres se da la síntesis que el existencialismo fenomenológico recomienda. Ni la pura objetividad de la ciencia, ni la mera subjetividad de la primera rebelión: la realidad desde un yo, la síntesis entre el yo y el mundo, entre la inconciencia y la conciencia, entre la sensibilidad y el intelecto (*El escritor y sus fantasmas*, p. 20).

Sábato no cultiva el paroxismo catastrófico, tal como lo hacen deliberada y metódicamente los autores de literatura «negra». En su soteriología ya veremos que hay islas de ingenua felicidad, así como en ciertos personajes se percibe una pureza raigal, no sabedora de tentaciones o adversidades. Sin embargo, en lo que atañe a la sucesión, interferencia, y sobre todo el choque entre la luz y las tinieblas, Sábato les confiere una tensión dramática poco común, encaminada ineludiblemente hacia las situaciones-límites y los estados de exaltación. El encuentro del espíritu y del cuerpo se celebra dentro de un ente intermedio —el alma— inspirada en el griego *pneuma*, que media igualmente entre *soma* y *nous*, entre el espíritu y el cuerpo. Sábato se refiere constantemente a un «territorio» en el cual el alma vive, sufre y levanta su vuelo, un territorio desgarrado por llamados contradictorios y en que parecen dominar, por lo menos al principio, el caos, las calamidades y la desesperanza. Hay que sentar claro, ya desde ahora, que Sábato concibe y realiza artísticamente una especie de abrazo —violento, terrible, pero abrazo— entre los dos componentes humanos antagónicos, puesto que el espíritu lucha por manifestarse a través de la materia, procura prender luces en la opacidad de la misma, mientras

la materia conoce momentos en que parece acceder a lo absoluto, retener e irradiar algo de la eternidad del espíritu. Tal correlación, que preside los grandes momentos de la creación sabatiana, no suprime el dramatismo liminario, sino, al contrario, lo hace más complejo y más profundo.

Se pone de manifiesto ahora el tercer rasgo característico de la soteriología de Sábato. El dramatismo violento tiene una razón de ser, una justificación; la integración, un sentido y una dirección. En las últimas tres secciones de este estudio se subrayará que a la submersión en lo inconsciente, en lo nocturno, debe seguir, por lo menos en el arte, la salida a la luz; que a la lucha más áspera le es inherente una aspiración que podríamos rastrear —¿quién sabe?— en ambos combatientes. Este patetismo del ascenso, eso es del tránsito desde el horror al éxtasis, posibilita existencialmente la plenitud y valóricamente la poesía. Es el que lleva, en el primer caso, a la

> esperanza de que el mundo iba a ser alguna vez una cariñosa comunidad de libres y fraternales cooperadores (*Sobre héroes y tumbas*, p. 274).

y, en el segundo, al milagro de «escribir para eternizar algo», para «hallar un sentido a la existencia».

EXASPERACION DEL MAL

Cualquiera actividad humana cognoscitiva alcanza la validez a raíz del enfrentamiento y superación de una dificultad, de un impedimento. Es un triunfo sobre cierto obstáculo dado, descubierto o inventado, y esta exigencia se aplica a todos los planos de la *démarche* epistemológica. El pensamiento científico empieza por poner los hechos en problema y, sólo después de resolverlos, sigue su rumbo. La reflexión filosófica nace cuando logra formular las aporías que deberá superar con teorías o sistemas. En el arte, de modo semejante, el creador empieza por cifrar el mundo, más o menos enigmáticamente; deshace la existencia como si cediera a unas fuerzas adversas o, por lo menos, tentadoras, después de lo cual tendrá que descifrar el misterio y rehacer la existencia a la luz de una versión propia de la plenitud.

En la soteriología de Sábato el mal constituye el grande y obsesivo obstáculo, la fuerza misteriosa que degrada y destruye. Esto no anula la estructura y la finalidad humanistas de la soteriología sabatiana, pero nos obliga a hablar abiertamente sobre la gravedad de la advertencia que puntualiza el escritor ante una progresión del mal, captada

indiscutiblemente en sus novelas. El paso de un hecho patológico —el crimen del pintor Pablo Castel, que asesina a su amante en *El túnel*— a la ruina de una clase social, la vieja aristocracia corroída de locura e incesto de *Sobre héroes y tumbas*, hasta la degradación generalizada y furiosa de la última novela, *Abaddón, el exterminador*, que ataca al autor mismo, obligándolo a bajar entre sus personajes y compartir su trágica caída; este paso habla de por sí sobre la amplitud y profundidad del mal en la obra de Ernesto Sábato, así como de su progresiva exacerbación. En la fase última, el mal alcanza el horror y se proyecta apocalípticamente sobre toda la civilización. La vida entera se convierte en una acechanza y una trampa tendidas pérfida y constantemente a todos. De aquí la sensación de «mirada desde atrás», de perseguimiento y conspiración universal que experimenta y versa sobre el mundo trascendente e imanente el protagonista de *Abaddón, el exterminador*. Sospecha éste o, mejor dicho, está seguro de que lo nocturno puede disfrazarse bajo cualquier color, ser o acto. Incluso los niños, quizás, «fingen» jugar.

En la *Weltanschavung*, de Sábato, el mal aumenta, pues, sin cesar como espacio ocupado e igualmente como formas de manifestación. Lo prueba el hecho de que, en su obra literaria, cada novela revela nuevas dimensiones de alienación y deterioro. *El túnel*, que apenas anuncia lo que será la soteriología sabatiana, implica ya un elemento básico sorprendente: a diferencia de tantos autores de crímenes pasionales novelados en varias literaturas, Pablo Castel no mata cartesianamente, «pese a que» ama, sino dostoievskianamente, «porque» ama, porque —precisa Sábato— para el pintor el querer y el matar se ensartan a continuación en la misma ansia del absoluto. En *Sobre héroes y tumbas* aparecen nuevas dimensiones, esta vez categóricamente sabatianas: la organización del mal en una potencia subterránea que gobierna mediante la Secta de los Ciegos y la agravación del carácter demónico de Fernando, que reemplaza la irascibilidad de Castel por un siniestro complejo: la furia contra los demás, el desdén de sí mismo y el orgullo de ser canalla. Nueva nos parece ser especialmente la voluntad de profanación, antes inexistente, pero ahora vehementemente activa en los desafíos de Alejandra en su adolescencia y más tarde en el cúmulo de incesto, crimen y suicidio por el fuego. En fin, *Abaddón, el exterminador* aporta otros elementos importantes en cuanto a la extremada proliferación del mal. Este proceso se nota, en primer lugar, en la aparición de un tema nuevo y terrible: la tortura, como suprema forma de deshumanización, y en segundo lugar, en la escalada de la crueldad, la estupidez y la infamia que señorea en el álbum de atrocidades reunidas por Nacho. Las charlas cínicas de Quique y

su aumentado papel operan en el mismo sentido: acrecentan la sensación de que la economía, la política, la técnica, el arte, el amor son invadidos y sometidos a la teratología. Concomitantemente, un cambio correspondiente se deja sentir tanto en la actitud del autor-personaje —menudean los signos de interrogación ansiosa— como en el tono del relato —la ironía se vuelve sátira implacable; las figuras se convierten en caricaturas; los hechos acaban en parodias o simulacros.

HIBRIS DE LOS VALORES

Todos estos cambios podrían quedarse en lo exterior, como en un pintor que pasara de ninfas retozonas a brujas repugnantes. Cambio en el objeto, en el panorama. No es este el caso de Sábato. Su soteriología penetra dentro y hondamente, representando de modo estremecedor las causas y el mecanismo íntimo de la progresión deteriorante.

Naturalmente, la causa de las causas reside en la crisis del hombre contemporáneo o, más exactamente, de un cierto tipo de civilización, pero su indagación superaría en mucho el horizonte soteriológico. En su mayor y más importante parte, la salvación es determinada por las causas mediatizadas de la crisis, es decir, por los procesos aberrativos en que se incorpora. De todos ellos, nos detendremos en la hibridación de los valores. Con la sutileza y fuerza de penetración que son propias de su pensamiento lógico y poético, Sábato pasa más allá de los análisis de los filósofos que, desde Nietzsche, siguen tratando de la *Umwertung aller Werte,* así como va más lejos de los artistas que han representado de varios modos las monstruosidades engendradas por aquel trastorno de valores.

Desde el punto de vista axiológico, la discusión de los casos de hibris se mueve en un campo de desconcertantes paradojas. Calificativos opuestos se juntan para engendrar figuras como el fanático de la razón (ejemplo, entre muchos, Robespierre), el fanático de la tolerancia (el pastor norteamericano, ex boxeador, que provoca a un *match,* para convencerlos, a los que no creen en la tolerancia) y, sobre todo, el fanático del sacrificio (el bombero que prende fuego a las casas para poder salvar luego valientemente, arriesgando su vida, a los habitantes —no quemados—). En estas condiciones, la labor soteriológica se torna muy difícil. En el último caso, el bombero debería ser condecorado por héroe y luego ahorcado por asesino.

En plano artístico, los casos de hibris llegan a apasionar, especialmente en las manos de un novelista como Sábato, de inmejorable vocación para problematizar la existencia humana. El análisis de tales

casos supone ordenar sus mecanismos de producción, a base de las relaciones entre las calidades valóricamente contrarias.

La primera y la más frecuente relación posible es la *yuxtaposición híbrida,* en la que el término negativo anula al positivo. A este tipo pertenecen, dramáticamente, la «madrecloaca» de Martín y, cómicamente, el autor de un libro sobre la muerte y la soledad, quien festeja la aparición de su obra por un exuberante y bien surtido *cocktail.*

Más turbio y peligroso se presenta el hibris causado por la *ósmosis monstruosa.* Entonces se rompe la línea separadora y el mal irrumpe dentro del bien, con el resultado de crearse un ser dual, culpable e inocente, sometido a impulsos contradictorios, a la tensión permanente y a la caída trágica. Sobre estos datos ha creado Sábato el extraordinario personaje de Alejandra, princesa en cuya alma ha penetrado el dragón, naciendo así un ser horroroso y afascinante: rosafango, niñamurciélago. El novelista descubre y avalora, de este modo, una inédita y terrible fuente de trágico: la desaparición de los guiones.

La tercera y de más cuidada modalidad relacional es la que efectúa una *transferencia del aura,* con la consecuencia de no saber más cuáles son y dónde están los términos. Un ejemplo sobre qué se podría escribir un libro lo constituye Fernando, verdugo y víctima a la vez, antihéroe, *pero* con aureola, aureola, *pero* negra...

Paso por alto otros casos de hibridación de mecanismos más sencillos y, sin embargo, literaria y sumamente fértiles: la degradación debida al tamaño (el cartesianismo de bolsillo, cerril y obtuso, del doctor Arrumbide) o a la envoltura extravagante que oculta y ridiculiza el contenido de un mensaje esencial (las especulaciones del profesor Gandulfo acerca de la derrota de Dios por el diablo).

Si dentro de la creación literaria de Sábato la fuerza misteriosa del mal aparece, en general, como el medio principal para cifrar la existencia, la hibridación es la sede de la enigmatización. La profunda inquietud que provoca, la inventividad y el virtuosismo que implica su tratamiento novelesco proporcionan decisivamente la inconfundible tonalidad del arte narrativo sabatiano.

PANDEMONIUM Y APOCALIPSIS

Conforme a la soteriología sabatiana, las formas extremas que puede revestir el mal —el pandemonium y el estado apocalíptico— ostentan la tendencia de constituir un sistema general y delirante, pero no cerrado, no definitivo, y precisamente este carácter tendencional las hace permanecer, como lo veremos, reversibles y redimibles. Con esta precisión pasemos al primer caso y digamos que es obvio el

hecho de que el sistema pandemónico tiende a absorber con creciente voracidad nuevos y nuevos sectores de actividad y valores humanos. En su afán de universalidad, semejante al que Giovanni Papini inculcó a *Gog, Abaddón, el exterminador* ambiciona «satanizar» el mundo, e incluso el cosmos, por una *reductio ad absurdum* y un *triumphus mortis* todopoderosos. En el segundo caso, el apocalíptico, el mal se supera, para decirlo así, a sí mismo, llega a una especie de «horror de segundo grado», que parece no poder acabar sino en holocausto.

¿Qué semblanzas ofrecen, en la versión de Sábato, la *città dolente* —la capital demónica— y la *perduta gente,* la parte del género humano aquí atraída? El Pandemonium se levanta sobre un suelo abonado por «ificaciones» y «latrías». El mal se nutre de masificaciones, plastificaciones, mistificaciones, y prolifera a fuerza de egolatría, tecnolatría, sexolatría, etc. El paisaje y el ambiente de la ciudad del dolor congojan por su carácter crepuscular y planetario, evidente en muchos pasajes impresionantes por la visión de un mundo finimilenario. El crepúsculo sugiere a veces el aspecto violento de la muerte atómica:

> una luna turbia y radiactiva iluminaba un mar de sangre que lamía playas amarillentas. Más allá de la playa se extendían inmensos pantanos... *(Sobre héroes y tumbas,* p. 390).

Y otras veces asume el semblante de la muerte callada, implacable:

> El día comenzaba a declinar y era como la espera del fin del mundo, no catastrófico, sino apacible. Pero total y planetario. Un conjunto de inminentes cadáveres, gente ansiosa en la clínica de un famoso cancerólogo, en receloso silencio recíproco... *(Abaddón, el exterminador,* p. 84).

Las cosas cambian —¿o se confirman?— al acercarnos a la ciudad. Durante el día, en los barrios residenciales y las oficinas funcionales del centro de Pandemonium, empresarios elegantes —Molinari, Rubén Pérez Nassif— están muy atareados en explicar patriótica y dignamente la libertad de los jóvenes obreros parados de morir de hambre y la correlativa libertad de los traficantes de enriquecerse hasta durante el sueño; mano a mano con la economía, florece la política de «coima y robo», que organiza, como compensación, en las plazas públicas, atinadas imitaciones de la noche de San Bartolomé, mientras muy cerca, en ciertos subterráneos, Marcelo es torturado hasta que piensa con alegría: «Ahora voy a morir.» Sus verdugos empaquetan el cadá-

ver en una bolsa de plástico, lo echan en el río y luego se van, aburridos, a tomar un cafecito; en otros boliches, gente sucia y aturdida de caña truncan con un «fostró» los recuerdos nostálgicos de D'Arcangelo acerca de la honestidad de antaño. Concomitantemente, el sistema pandemónico atrae a su servicio nuevas fuerzas: la frivolidad, la traición de sí mismo, la farsa arrogante. En lujosas *boutiques*, la condesa Teleki *née* Iturria, alias «Marica», lista para cualquier eventualidad, declara terminantemente: «Si se viene el comunismo, me voy a la estancia y se acabó.» Los escritores se prostituían éxitosamente en conferencias mundanas, en salones de embajadas o en la televisión, asegurándose cada uno a sí mismo: «Tengo vergüenza; por lo tanto, existo», para el aplastante desdén de los jóvenes revolucionarios de café, los cuales, en vez de empuñar un fusil, empuñan una pluma y destruyen en bloque místicos como Dante, reaccionarios como Beethoven, asnos como Kant. En Pandemonium tienen amplios sitios, reservados, el sexo con aberraciones deportivamente homologadas y el progreso técnico demostrado por el Banco de Organos comprados y conservados con miras al trasplante y con el efecto de crear nuevas identidades, pues cuando John Smith recibe el corazón de Schwarzer, los riñones de Nancy Henderson, los ojos de Nick Minnelli, etc., la persona (?) deberá llamarse Smith and Company Incorporated, Inki para los íntimos.

El Pandemonium no se contenta empero con todo eso. Se extiende sobre la teología y rehace de modo palpitante la protohistoria. Un profesor que mide un metro cincuenta y anda con paso saltarín, de pájaro, explica con rigor lógico y abundancia de pormenores que Jehová era en realidad Satanás, y éste, derrumbado y sustituyéndose a Dios, se ha disfrazado de Dios y gobierna el mundo, mientras el verdadero Dios yace en el infierno, escarnecido, bajo el nombre de Satanás. Por lo cual los secuaces del Príncipe de las Tinieblas han destruido, a principios de la historia, una civilización resplandeciente, fundada por extraterrestres, en el desierto de Gobi, y han provocado allá una explosión atómica, de la cual se han salvado, sin embargo, pocos arios, pervertidos un poco más tarde por otro agente pandemónico, llamado Hitler.

Conducen, vigilan y mandan en esta zarabanda los dignatarios de las fuerzas maléficas, la Secta de los Ciegos, es decir, los que no sólo no ven, sino tampoco pueden ser vistos. Nos permitimos añadir esta última característica porque, si es preciso, no ver al hombre para poder aplastarlo hace falta quedar invisible para detentar el poder absoluto. Los simples ciegos de la calle son una pobre metáfora, un astuto artilugio.

Al caer la noche, Pandemonium se prepara para el holocausto, que espera y anhela; se vuelve estado apocalíptico. Llegan primeramente los sueños tremendos y monstruosos, pero deseados. Cada pandemoniano reza: «Nuestra pesadilla de todos los días dánosla esta noche.» Paralelamente empiezan los viajes al horror hiperbólico, el camino hacia *dies irae*, «aquel día, día de la cólera, que consumirá todo por el fuego». Fernando y Sábato personaje emprenden esta investigación del mal: el primero, con placer y orgullo luciféricos; el segundo, con dolor y dignidad humana, arrastrado por el siniestro y fatal R. ¿Podría encarnar este enigmático personaje el *r*emordimiento, el *r*encor, la *r*esolución del creador de asumir efectivamente el drama de sus hechuras? Sea como fuere, en *Abaddón, el exterminador* el horror es elevado al cuadrado: la metamorfosis de Sábato personaje en murciélago ya no es percibida por los demás. La monstruosidad llega a ser estado normal. Es el horror de no sentir más el horror. Esto supera a Kafka, y diríase que ni siquiera las llamas del apocalipsis podrían quemarlo. ¿Habrá descubierto Sábato la forma suprema, ignífuga, del mal? Entonces sería obvio que hay varias clases del apocalipsis.

Ante los apocalipsis literarios, no es fácil para un crítico conservar el coraje de las clasificaciones. No obstante ello, me atrevo a creer en la necesidad de establecer dos correlaciones que prueban el poder de imaginación que patentiza Sábato al abarcar el *dies irae*. Aludo, por un lado, al dual por él establecido entre estado preapocalíptico y estado posapocalíptico, y, por otro, a la diferencia entre el apocalipsis como amenaza profética y el apocalipsis como acto cumplido. Entre ellos la relación no es lógica, sino artística; ellos no se presentan como los términos de un silogismo, sino como los elementos de un cuadro asombroso y delirante, puesto que —observa el autor— la falta de coherencia es un privilegio de lo nocturno y, por consiguiente, de su imagen artística.

Hemos visto que el proceso de exacerbación del mal y los mecanismos del hibris llegan a un Pandemonium dentro del cual el mundo parece «una joda de tamaño sideral», una obra infausta de un Dios incapaz, adormilado, pérfido o, peor, inexistente. Este es el estado preapocalíptico que anuncia la inminente destrucción por «el principio sagrado del fuego».

Si en el estado preapocalíptico el castigo anonadador se sitúa en el porvenir y queda tremendamente visible, en el posapocalíptico el castigo ha tenido lugar en el pasado, quizá en los comienzos del tiempo, y ahora es invisible, imperceptible. En esta última perspectiva, el apocalipsis concebido por Sábato supera todo lo pensado e imagina-

do sobre este tema, porque en todos los casos anteriores el apocalipsis significaba la muerte castigadora de unos hombres *vivos*, mientras que en el posapocalipsis el infierno se halla instalado desde hace tiempo, los hombres están *muertos* sin saberlo, de modo que un holocausto sería ridículo: mataría cadáveres. El estado posapocalíptico no se materializa propiamente dicho en el cuerpo narrativo; queda un ejercicio de teodicea, una hipótesis entre estrafalaria y escalofriante, expuesta por un personaje extraño, de atributos asmodeicos.

En cambio, la *amenaza* del apocalipsis entra en *Sobre héroes y tumbas* de modo tangible, como profecía concreta, y en *Abaddón, el exterminador* forma incluso el cuadro significativo que abre y termina la narración. En ambas novelas, el heraldo de la amenaza es un loco borracho, Barragán, mísero visionario en que, acaso, se ha encarnado, muy a modo de Sábato, el espíritu de salvación.

> Y de nuevo, ahora más nítidamente, vio el dragón cubriendo el firmamento de la madrugada como una furiosa serpiente que llameaba en el abismo de tinta china (...). Por fin se decidió a abrir los ojos y levantarlos: sí, ahí estaba, lanzando fuego por sus narices, con ojos de sangre, revelando *una furia silenciosa, que por* eso resultaba más temible: como si alguien nos amenazara en la soledad y en un silencio absoluto, sin que ningún otro pudiese advertir el tremendo peligro *(Abaddón, el exterminador,* páginas 12 y 496).

El apocalipsis, como *acto efectivo,* purificador, desempeña el papel decisivo en el fin fatídico de Alejandra y Fernando, que perecen en un doble incendio, interior y exterior. Su realización artística estriba en la idea más asequible de expiación del mal, de expulsión de los demonios. Aquí se revela otra faceta de la soteriología sabatiana, la trágica: la purificación es posible, pero ella conlleva, las más de las veces, la destrucción, la muerte.

¡Qué lejos nos hallamos de los mansos fantasmas del mal en el pasado: la ignorancia (Sócrates), la imperfección (Leibniz) o la contradicción (Kant)!

INSULAE FORTUNATAE

Dados el mal exacerbado y proliferante, el hibris invasor y el horror al segundo grado, ¿qué soteriología cabría haber? Indudablemente, sólo una, fundamentada en lo absoluto y armada con los medios supremos de la esperanza y la catarsis. Sábato logra esta superación y aún más, porque su doctrina de la salvación aúna la grandeza y la

ternura. El auge es posible debido a la originalidad de su soteriología, que se sitúa no sólo *más allá* del mal, cuando lo enfrenta heroicamente, sino también *más acá* del mal, en los momentos de modesta paz e incencia, que el autor incrusta de vez en cuando en la vida cotidiana. Las *Insulae Fortunatae.* En el vasto torbellino del mundo, ellas son fragmentos pequeños y perecederos, que dejan, sin embargo, constancia de que el estado de gracia antes del pecado y la caída no han desaparecido por completo, y el hombre, merced a estas islas, es capaz de entrever, por un instante, la eternidad. Por ende, se relacionan ellas también con la condición humana, pero lo hacen de una manera graciosa e infantil, como una especie de magia benigna. La primera isla es, pues, la evocación de la infancia. La recordamos:

> y entonces recordamos un árbol, la cara de algún amigo, un perro, un camino polvoriento en la siesta del verano, con su rumor de chicharras, un arroyito. Cosas así. No grandes cosas, sino pequeñísimas y modestísimas... *(Sobre héroes y tumbas,* p. 195).

En otra isla —que se halla en el atormentado amor de Martín y Alejandra—, la felicidad se da igualmente en momentos, en frágiles pedacitos.

> ... había tenido instantes de tranquilidad y de paz, si no de felicidad; pues recordaba tardes de apacible belleza, frases cariñosas y tontas que se dicen en tales ocasiones, pequeños gestos de ternura y bromas amables *(Sobre héroes y tumbas,* p. 128).

La tercera isla —la de la amistad— reúne habitualmente la honesta y bondadosa sencillez de un hombre maduro y el asombro deseoso de saber de un niño o de un adolescente. De este modo, son los «diálogo» de D'Arcangelo con Martín o los de Carlucho con un Nacho de ocho años; ellos favorecen un delicado lirismo y unos encantadores efectos de estampa en la evocación de un antaño cuando había menos ciencia, pero más bondad, y del cual han quedado fotos de equipos de fútbol, discos usados y muchos, límpidos, recuerdos humanos. Por la primera vez, la mordacidad —de costumbre terrible— del autor deviene ironía afectuosa, sonriente.

El sentido más puro y a la vez más «balsámico» lo detenta la isla de Hortensia Paz, la humilde mujer del pueblo que salva a Martín cuando éste era presa de la desesperanza y el delirio, después del suicidio de Alejandra. Se trata ahora de una tierra más firme, que no flota en el océano de la memoria, ni forma un refugio provi-

sional en medio de un amor desdichado. En su isla, Hortensia Paz ejerce una como irradiante soberanía, un poder de resucitar la fe en la vida, debido al cual el joven candidato al suicidio (ésta había sido la primera intención del novelista) emprende el camino de la salvación hacia el Sur frío, límpido, purificador. Se cita muchísimo este pasaje, pero su belleza queda inagotable.

> ... hay tantas cosas lindas en la vida (...) Sin ir más lejos, míreme a mí, vea todo lo que tengo. Martín miró a la mujer, a su pobreza y soledad en aquel cuchitril infecto. Tengo al nene —prosiguió ella tenazmente—, tengo esa victrola vieja con discos de Gardel; ¿no le parece hermoso *Madreselva en flor?* ¿Y *Caminito?* Con aire soñador comentó: Nada hay tan hermoso como la música, eso sí (...) Después están las flores, los pájaros, qué sé yo... Lástima que el gato del café me comió el canario. Era de gran compañía *(Sobre héroes y tumbas,* p. 485).

En el fondo, la bondad la Hortensia Paz es inocente, pero también catártica; se halla más acá, pero a la vez más allá del mal. Es uno de los portadores de absoluto y esperanza.

ABSOLUTO Y ESPERANZA

Con los conceptos de absoluto y esperanza llegamos al centro mismo de la soteriología sabatiana, a la fuente de su poder de redención. En otro estudio («Ernesto Sábato y el estructuralismo», en *Nueva Estafeta»,* abril 1982) hemos sostenido que lo absoluto sabatiano se acerca hasta la identificación al concepto de numen definido por los filósofos como la realidad última y esencial, la cosa en sí, lo que *es* en oposición con lo que *parece,* con los fenómenos. En el fondo, lo absoluto sabatiano es más que un concepto, puesto que su forjador, como todo gran artista, no se propone demostrar, sino mostrar. Sobre todo lo absoluto, que por sí mismo representa una entidad por encima de las determinaciones y contingencias, exige, para ser traído y percibido en una obra literaria, no categorías, sino «fanías». No abstracciones, sino signos mánticos, concretos. Sólo los *rostros* de lo absoluto y los *colores* de la esperanza son materia novelesca. Por lo tanto, en cada mensajero que envía, en cada agente que lo cumple a escala humana, lo absoluto adquiere otra cara, asume otra calidad dominante. Por consiguiente, va a multiplicarse también la cromática de la esperanza. Lo que quiere decir que lo absoluto sabatiano se define mediante la tipología de los que lo viven y representan. Personalmente, los agruparé en tres categorías, conforme a

las virtudes indicadoras de las direcciones en que se manifiesta lo absoluto *vivido:* la pureza heroica, la sabiduría simpatética, el éxtasis, sobre todo el artístico.

1. Los personajes puros prolongan de cierto modo la inocencia de la infancia, así como la capacidad de abnegación y sacrificio de la adolescencia. Se salvan a ellas mismas por bondad, sencillez, modestia; a los demás, por lealtad, constancia, generosidad. La serie evoluciona hacia la bondad combatiente, heroica. De Hortensia Paz a los soldados de Lavalle, de D'Arcangelo a Che Guevara y a sus guerrilleros. En general, decía con una metáfora, el color de estos personajes es el azul; su suerte es la de ser matado. Los pocos que escapan de este fin se alejan en el tiempo y el espacio, se destierran. Martín evita el suicidio al refugiarse en el espacio, en el Sur frío y puro; D'Arcangelo reaparece con la figura desdibujada por el tiempo en *Abaddón, el exterminador.* Esto no anula el sentido ni el valor de la serie, porque los planos son diferentes. La pureza es un hecho, pero sobre todo es una exigencia y una voluntad que se impone a los sucesos. Lo prueba aquel inmeso *fiat puritas* que proyecta el escritor sobre la imperfección alteradora y que permite, proclama, la existencia de una vía de salvación.

> Permanezca para siempre aquel pueblo de 1810, esperando bajo la llovizna la libertad de los Pueblos. Sea aquella revolución pura y perfecta, sean eternos y sin manchas sus jefes, no haya jamás debilidades ni traiciones (...) No muera pobre y desilusionado, en una remota ciudad de Europa, mirando hacia América, apoyado en su bastón de enfermo, el general José de San Martín» *(Abaddón, el exterminador,* pp. 26-27).

2. Si los puros acceden a lo absoluto, debido a su candor y su valentía, los meditativos lo hacen gracias a su lucidez y sabiduría cálidas, humanas. Son, para decirlo así, profesores de destino, eso es, de vida dotada de hondura fatídica. Estos portadores numenales son conscientes de la condición humana patéticamente dual y ansían despertar a los demás a la misma conciencia. Es propio de ellos contemplar la humanidad con una mirada alta, estelar, pero al mismo tiempo enternecida, bañada en profunda y comprensiva compasión. Como de costumbre, este complejo cobra varios acentos, según el carácter y la situación existencial de los personajes: la sabiduría es apacible y algo melancólica en Bruno, bondadosa y sutil en el abate Grinaldini, y briosa, tensa, en Sábato personaje cuando contesta a un joven aspirante a la literatura o cuando lucha en dos frentes: por un lado, contra la superstición estrambótica y trivial (las hazañas del

diamante Hope), y por otro, contra el nihilismo de unos filósofos, sobre todo existencialistas.

3. La prueba más fehaciente de la vocación de los hombres para lo absoluto y de su capacidad de purificación *sub specie aeternitatis* la constituye el éxtasis artístico, pagado él también por largas series de sufrimientos y sacrificios. Y, sin embargo, aun rodeado de miserias, este éxtasis queda no sólo salvado, sino contagioso, comunicable.

> El negro de *La nausée,* en aquel cuartito sucio, en el verano de Nueva York. Para siempre salvado por la melodía eterna de sus blues. La eternidad a través de la basura» *(Abbadón, el exterminador,* p. 59).

De otros personajes, reales, no ficticios, destaquemos sólo el caso de Brahms, admirablemente comentado, bajo la misma perspectiva del arte que redime, después de inenarrable dolor.

> ¿En qué Banco de Justicia Universal se pagará a Brahms el dolor que sintió, que inevitablemente hubo de sentir aquella noche en que él tocaba el piano en su primer concierto para piano y orquesta cuando lo silbaron y le arrojaron basuras? No ya Brahms, detrás de una sola y modesta canción de Discépolo, cuánta tristeza acumulada, cuánta desolación *(Abaddón, el exterminador,* p. 123).

En todos los personajes de Sábato, la pérdida del sentido y de la fe en lo absoluto desemboca en el derrumbe y no ser. Poniendo la frase en forma afirmativa, eso significa que la esperanza hace hincapié en las epifanías de lo absoluto, se diversifica y conmueve en estrecha correlación con las categorías esbozadas. Trataremos sucintamente de estos rostros de la esperanza, pero no en términos cromáticos —pese a que sería sumamente interesante hablar de las preferencias del escritor para ciertos colores: azul, rojo, negro—, sino en términos musicales, valiéndonos, por lo menos en un caso, de los ejemplos del autor mismo. En su canto general a la esperanza, creo que se puede distinguir, correspondientes a la pureza, los acentos frescos y candorosos de los villancicos, pero también —para la postura heroica— los acuerdos graves de *Los dos granaderos.* Los contemplativos se reconocerían, creo, en ciertas sonatas de Beethoven, mientras los extáticos reaccionarían... a la historia entera de la gran música y el gran arte.

La esperanza surge de la vivencia de lo absoluto, pero no sólo de ella. La fuente de su tenacidad y, por ende, su fundamental valor soteriológico se halla en un estrato óntico más profundo, en la vida

misma, en el poder heroico de la misma de no darse nunca por vencida. Sábato invierte la relación generalmente aceptada: no esperamos, porque hay un sentido profundo y oculto de la existencia, sino al contrario: existe tal sentido porque no renunciamos jamás a la esperanza, a la voluntad de sobrevivir, hasta «en medio del horror, la guerra y la soledad».

La dialéctica de la esperanza se revela ser aún más asombrosa y más fuerte. Esta virtud no sólo resiste ante la desdicha —lo habían dicho también los estoicos con amargada dignidad—, sino también se nutre de su contrario, del cortejo de la calamidades. Las formas del apocalipsis anteriormente examinadas no pueden matar la esperanza; ésta saca su milagrosa fuerza precisamente de ellas. Con cierta matización en cuanto a los límites de la razón, que de veras no puede explicar el deseo de vivir, pero, bien empleada, puede ayudarlo, el pasaje siguiente de *Sobre héroes y tumbas* constituye el más patético himno a la esperanza que se ha escrito dentro de los múltiples elogios del hombre.

> Porque felizmente (pensaba) el hombre no está sólo hecho de desesperación, sino de fe y esperanza; no sólo de muerte, sino también de anhelo de vida; tampoco únicamente de soledad, sino de momentos de comunión y de amor (...). Y así, apenas los terremotos arrasan una vasta región de Japón o de Chile; apenas una gigantesca inundación liquida a centenares de miles de chinos en la región de Yang Tse; apenas una guerra cruel y, para la inmensa mayoría de sus víctimas, sin sentido, como la Guerra de los Treinta Años, ha mutilado y torturado, asesinado y violado, incendiado y arrasado a mujeres, niños y pueblos, ya los sobrevivientes, los que sin embargo asistieron, espantados e impotentes, a esas calamidades de la naturaleza o de los hombres, esos mismos seres que en aquellos momentos de desesperación pensaron que nunca más querrían vivir y que jamás reconstruirían sus vidas ni podrían reconstruirlas aunque lo quisieran, esos mismos hombres y mujeres (sobre todo mujeres, porque la mujer es la vida misma y la tierra madre, la que jamás pierde un último resto de esparanza), esos precarios seres humanos ya empiezan de nuevo, como hormiguitas tontas pero heroicas, a levantar su pequeño mundo de todos los días: mundo pequeño, es cierto, pero por eso más conmovedor *(Sobre héroes y tumbas,* p. 206).

Incluso los pesimistas, observa irónicamente el autor, confirman la esperanza, puesto que necesitan de continuo nuevas catástrofes, a las cuales se aferran para mantener la negrura de sus tesis. Si no, «caerían» en la esperanza.

LA TERCERA VIA

En la hora breve de las conclusiones, cabe destacar los dos factores —la fuerza básica y la forma operativa— que imprimen a la soteriología sabatiana su sello propio y le confiere su impar valor: la creatividad humana y la catarsis.

Debido a la primera, la doctrina de la salvación, encarnada en las novelas de Sábato y discutida en sus ensayos, logra salir de un dilema que parecía insuperable. En una clasificación muy general de las soluciones soteriológicas, podemos distinguir, de acuerdo con el escritor, dos vías opuestas. Una, la salvación mística, recurre a la trascendencia divina, y otra, la condenación nihilista, reduce al hombre al anonadamiento total, desde la extinción implacable de Nirvana hasta el turbio y angustiado *néant* de Sartre. Las dos posibilidades cuentan con prestigiosos puntos de apoyo: la primera, la religiosa, ha cristalizado, mezclada, es verdad, con otros elementos, en poetas como Dante y San Juan de la Cruz, mientras la segunda, la atea, tiene extraños amigos, empezando con el Eclesiastés y terminando con la segunda ley de la termodinámica. La diferencia de dirección y desenlace no impide la semejanza de métodos: la solución mística y la nihilista son, entrambas, el resultado de una postulación que actúa, sea fuera, sea contra lo humano. Queda de este modo, entre Dios y la nada, un espacio libre que Sábato llena con la creatividad humana, es decir, con la capacidad de los hombres de superar los antagonismos de la realidad y con su poder de pensar y construir otro mundo, diferente y más valioso que el dado. Sábato propone y desarrolla lógica y poéticamente una solución en la cual el ser humano no se sitúa más en diátesis pasiva, sino reflexiva. No *es* salvado, sino *se* salva. Solución creadora, pero a la par problemática, no postulada, porque está preñada de dudas, preguntas, cavilaciones, y precisamente por eso sumamente eficaz para crear una *tercera vía*, enteramente dentro de lo humano y dependiente sólo de sus atributos. A diferencia de la sociología religiosa, la vía sabatiana es inmanente: transfiere al hombre la gloria de su salvación, pero también el riesgo de negarse y perderse. Frente al nihilismo, la diferencia es aún más radical, puesto que el pensamiento y la obra artística de Sábato afirman la existencia de una catarsis redentora, operante en varias formas —bondad, lucidez, creación valórica— y de varios modos: suave y vehementemente, obvia y encubiertamente. Estas ideas, deliberadamente simplificadas, son sólo los gérmenes de una proliferación artística, asombrosa por su originalidad y riqueza de significaciones, connatural a la soteriología sabatiana.

La creatividad humana se pone de relieve a dos niveles y de dos modos. A nivel existencial, Sábato aboga, como hemos visto, por un hombre total, capaz de comprender y resolver las aporías inherentes a la condición humana. Por consiguiente, este poder se comprueba en las síntesis que efectúa entre lo objetivo y lo subjetivo, entre lo racional y lo irracional, entre lo espiritual y lo corpóreo, integrados en una clase de *concordia discors* permanente y fértil. Hemos puntualizado ya lo complejas y matizadas que son estas síntesis: el mundo desde el yo, la salida de lo nocturno, la bivalencia del alma, y no volveremos sobre este aspecto. Digamos sólo que los que encarnan mejor la creatividad humana a este nivel son, a nuestro parecer, los meditativos del tipo de Grinaldini, capaz de abrazar en conjuntos, con sosegada lucidez y benigna ironía, el carnaval de los hechos y el caleidoscopio de las ideas.

A nivel valórico, en la creatividad humana, especialmente en la concretada en el arte auténtico, profundo, se transparentan anhelos demiúrgicos, ansias de reinventar el mundo, de conceder al hombre —un segundo Génesis— otro rostro y otros poderes. ¿Cuáles? Esencialmente, dos: el don de sentir lo que hay de milagroso en la existencia y el de expresarlo en un acto o una obra que «eternice el instante», que alcance un valor absoluto, por encima de la finitud y la imperfección humanas. Citando una frase de Pascal, Sábato subraya que los grandes escritores confirman, por sus obras cimeras, este poder creador supremo de «empezar de nuevo», de propiciar un segundo nacimiento. Esta vez la creatividad adquiere un carácter trágico: la belleza y el alto consuelo que lleva a los hombres, suponen una larga serie de terribles tormentos y la posibilidad de que el creador caiga en los abismos forjados o indagados por él mismo. Parece que para construir puentes sobre los precipicios hay que bordearlos. Sábato-personaje de *Abaddón, el exterminador* es la expresión dramática de este riesgo y de algo más: del peligro del hacedor de ser martirizado por sus propias hechuras o, mejor dicho, de asumir voluntariamente el drama y la muerte de las mismas, de vivir dentro de sus invenciones, como un personaje más.

Empero la creatividad no conduce siempre al gigantesco y dramático enfrentamiento del hombre con el mundo y/o con los valores que ha forjado. ¿Por qué no se encontraría, como prueba y morada, el poder humano de creación también en aquel tenue y delicado soplo que aúna, en ciertos momentos de la vida, hermosura, bondad y sosiego? La práctica artística da una respuesta afirmativa. Es precisa-

mente esta «pequeña plenitud» que ocasiona a Sábato un logro que no tiene parecido en la novela actual. Para este milagro imbuido en lo pequeño, lo apacible, lo modesto; para este milagro que abre infinitas perspectivas, transfigurando toda la existencia, Sábato halla una magnífica expresión metafórica: «las estatuas al atardecer», en un contexto de nubes, *murmullo de río lejano, roce de la mano amada.* Un ambiente de misterio existencial y ontofanías se ofrece a nuestra imaginación y abre toda una serie de preguntas. ¿Sería la respiración de la piedra? ¿El descenso de los arquetipos entre nosotros? ¿La humanización efímera de lo perenne? En cuanto a la valoración artística de estas perspectivas, su importancia es de primer orden: a ella se debe en gran parte la aparición de lo que hemos denominado «narración paralela», tan típica en el arte de Sábato, eso es la narración numenal que dobla y profundiza la narración factual, en el plano de los fenómenos.

LA CATARSIS

La catarsis es la forma principal, pero no única, en que opera la salvación. Dentro e incluso fuera de ella hay numerosos modos y matices que enriquecen la soteriología sabatiana, incluso en este momento final del desenlace catártico. El pluralismo catártico es ineludible dado la variedad infinita y la novedad sorprendente que campean en la creación literaria de Sábato, así como dominan en la vida misma. La soteriología sabatiana parece una oceanografía en cuya profundidad el bucear resulta un acto arriesgado pero apasionante.

Puesto que un modo de ordenar la catarsis es imprescindible, seguiremos el implícito en la tipología de los portadores de lo absoluto, advirtiendo al mismo tiempo que es imposible detener y contener *restlos* la fuerza artística del novelista dentro de cualquier esquema rígido de interpretación.

Previamente debemos explicar el número relativamente reducido de los casos de salvación por catarsis. Esta es sólo una modalidad de aquélla. La primera causa: muchos personajes sabatianos, por su carácter episódico o por la voluntad del autor, carecen de datos suficientes para asignarles un fin soteriológico, cualquiera que sea. No sabremos jamás si el vendedor de librería que obliga al escritor a comprar una carpeta grande en vez de una libreta pequeña se salvará o aumentará las filas de los réprobos. Otra causa: la catarsis no afecta naturalmente a los agentes de las potencias tenebrosas y tampoco a los que no buscan el infierno a fin de atravesarlo de modo orfeico, sino para quedarse en él y holgarse sin lira. Hemos encontrado ya

tales habitantes empecinados, inmovibles: los frívolos, los cínicos, los sádicos. Ellos se relacionan sólo por contraste con los casos de salvación. Sirven únicamente como detectores del mal —pensemos en Quique y en el Nene Costa—, desde la alegre locura hasta la infamia y la monstruosidad, pero eso es sólo la condición negativa que la catarsis deberá superar.

Las dimensiones de la catarsis derivan de las respuestas que se dan a dos preguntas. Purificación, ¿de qué? y ¿cómo? En la soteriología sabatiana la catarsis es liberación, ella salva al hombre de los límites inherentes a su condición existencial —finitud, soledad, muerte—, así como de su degradación valórica —frustraciones, deshumanización, vicios morales y taras sociales—. En cuanto a cómo lo hace, la catarsis se vale de las virtudes características para cada categoría de portadores de lo absoluto: la pureza modesta o heroica, la sabiduría compasiva, la plenitud estática. En cada caso, la purificación adquiere otro rostro y otra situación determinada. Por consiguiente, es imposible equiparar la catarsis sabatiana a otras consagradas por la historia de la filosofía y del arte. Se aproxima de vez en cuando a la solución faustiana, orfeica, prometeica o exorcista, sin que por ello la elaboración ideática y artística sabatiana pierda algo de su robusta, insobornable originalidad.

Y ahora, al examinar los casos ejemplares de catarsis sabatiana, empecemos por los personajes luminosos, modestos y bondadosos, como Hortensia Paz. Podríase creer que la inocencia generosa no tiene de qué liberarse porque se salva directamente por una clase de pureza consustancial. Por lo tanto, la catarsis sería inútil, si no imposible. La situación dista mucho de ser tan sencilla. Hasta en la situación de Hortensia Paz existe objetivamente un obstáculo —la pobreza y la soledad—, pero éstas se convierten, subjetivamente, en fuentes de contento y alegría. Aun si no estamos ante una catarsis propiamente dicha, es claro que Hortensia Paz, como del resto todos los puros, detentan el poder de convocar y ejercer tal catarsis, no para ellos, sino para los demás; más exactamente para Martín, a quien ampara, cura y hace capaz de emprender el viaje purificador hacia el Sur. Hortensia se salva salvando. Le hace falta un salvable precisamente a fin de confirmarse y cumplir como salvadora. Algo así como la madre, para serlo, necesita hijos. Esta catarsis mediante la bondad y ternura se acerca al amor franciscano, a la *sorella* hierba y al *fratello* lobo, pero difiere de él por su capacidad de defensa activa. Hortensia Paz defiende valientemente a Martín porque encuentra en el joven a un ser humano desarmado por el sufrimiento, una especie de compañero herido, y probablemente haría lo mismo, protegería

igualmente sus flores, ganadas a duras penas por sus cuidados y trabajos. Se esboza aquí el paso de la «catarsis por el amparo» a la purificación por el trabajo, que se celebra siempre bajo el signo de la pureza.

Este tránsito se acompaña de un visible aumento del papel que desempeña «el otro» en cada catarsis. La necesaria asociación del salvador con el salvado se nota más en el aprendizaje de Martín, a quien el camionero Bucich —verdadero maestro de vida auténtica— enseña la dignificación del hombre mediante el esfuerzo útil, las duras faenas del Sur. No sabemos lo que Martín hará allá, pero podemos suponer que será algo concreto, positivo, junto con los otros y para los otros. Algo semejante a la construcción de diques para arrancar tierra al mar, imaginada por Goethe. Semejanza, pero no identidad. A diferencia de la solución faustiana, la catarsis de Martín no es tanto un problema axiológico (hallar el *höchstes Glück der Erdenkinder)* como un drama humano y desesperanza, dentro de los cuales, naturalmente, vislumbramos —ésta es la catarsis— el sentido profundo de la existencia. En la obra de Sábato, la salvación por el trabajo puede quedarse en mera aspiración, en forma hipotética, pero no por ello menos significante. Amenazado por las falsedades (e incluso por los éxitos) de la vida literaria, para no convertirse en payaso, Sábato piensa en cierto momento en dejar todo y poner un tallercito mecánico en algún barrio desconocido de Buenos Aires.

En la catarsis proporcionada por la pureza heroica, «el otro» acrecienta aún más sus dimensiones y su importancia: cobra forma de grupo y se convierte en protagonista. Grupo todavía pasivo en el caso del pelotón durante la noche y activo en el de la lucha común por una gran causa. En el primer caso, la pasividad es sólo parcial, porque hay un centinela. Sábato vuelve varias veces sobre la situación patética y ejemplar del que vela por el pelotón, defendiendo con el arma la vida *y los sueños* de sus camaradas. Más compleja y poderosa aún es la catarsis en los soldados de Lavalle y en los guerrilleros de Che Guevara. Los primeros habían luchado por una patria grande y libre, los segundos se habían alzado por un mundo más justo. Unos y otros atraviesan un infierno de sufrimientos y muertes, pero se purifican mediante los sacrificios que hacen los soldados del prócer argentino para salvar los huesos de su jefe llevándolos a Bolivia y los guerrilleros para conservar la imagen irradiante de Guevara. Por su valor y lealtad, todos «se gradúan de hombres», redimen la dignidad de toda la humanidad. Los elementos de la grandeza trágica —el horror y la compasión— se dan en ambos casos más claramente que en cualquier éxtasis. Sábato supera de nuevo el esquema clásico: en cada

componente crea un clímax difícilmente imaginable en otro autor. En la retirada de los ensangrentados y harapientos fieles a Lavalle, la salvación alcanza su cenit en el «horror sublime» —la descarnación del cadáver podrido del general para poner a salvo sus huesos— y en el exterminio de los guerrilleros la catarsis culmina en «la profanación purificadora» —el cortar las manos de Che Guevara ya muerto—. Asoma aquí otro género, sabatiano, de lo sublime y otro estatuto: escarnecido, ensuciado, y por eso mismo más conmovedor, más resplandeciente.

Si las tres clases de catarsis hasta ahora examinadas se desenvuelven en el plano de la vida y de la acción, la salvación de los personajes meditativos se mueve, como es natural, en el plano del pensamiento, de la reflexión sobre la vida. Lo curioso es que estos pensativos, cuyo prototipo es Bruno, patentizan un *crescendo* catártico muy suyo, bastante diferente de las estructuras conocidas hasta ahora. Este acercamiento progresivo a la salvación parte, en el caso de Bruno, de sus fracasos y renuncias vitales en el amor, en la literatura, en la acción política. Sus calidades de pensativo deberían darle la conciencia exasperada de sus derrotas y hacer de él un resentido, un rencoroso. Es lo contrario que ocurre. Su lucidez no hiere, sino cura; no amarga, sino apacigua. Una vez explicados y comprendidos, sus fracasos adquieren una diafanidad, una hermosa, sí, una hermosa transparencia que permite a sus calidades del corazón aparecer y actuar mejor. Un meditativo, pues, que se consuela con nobles satisfacciones emotivas. Consuelo, satisfacción pueden preparar la catarsis, pero no *son* catarsis. Purifican, pero no salvan porque no abren la vía real hacia un valor supremo, no absolutizan. Eso ocurre sólo al recuerdo, a la memoria que, en Bruno, confiere una clase de eternidad.

> Porque la memoria es lo que resiste al tiempo y a sus poderes de destrucción, y es algo así como la forma que la eternidad puede asumir en este incesante tránsito (*Sobre héroes y tumbas*, p. 195).

En toda esta construcción, ¿dónde está «el otro»? En el fin del movimiento crescendo, porque en su madurez Bruno ayuda también a otros, a Martín, a recordar y comprender. Penetra hacia lo fatídico y lo descifra llevando por la mano a su amigo, con una sabiduría autumnal que ampara y consuela. Notemos finalmente que la *catarsis por la memoria* meditativa lucha contra el mal, quizá supremo, del olvido.

La última y más alta forma de catarsis se sitúa en el plano valórico y se funda en el éxtasis artístico, en las virtudes de las grandes

obras, sobre todo de las atormentadas e inquietantes que rescatan y salvan al hombre, revelándole los problemas profundos de su condición y ofreciéndole una forma perenne y universal de plenitud. Aquí «el otro» se ensancha hasta integrar no sólo a las masas de hoy, sino también, potencialmente, a la humanidad entera. Una unanimidad que puede presentarse, naturalmente, de modo exponencial.

> Cualquier historia de las esperanzas y desdichas de un solo hombre, de un simple muchacho desconocido, podía abarcar a la humanidad entera, y podía servir para encontrarle un sentido a la existencia, y hasta para consolar de alguna manera (...). Pero este milagro era posible (*Abaddón, el exterminador,* p. 16).

Del brillante polivalor del arte preconizado y realizado por Sábato vamos a desprender dos funciones históricas y dos ónticas, advirtiendo que esta vez la salvación se obtiene —si queremos quedar fieles a la totalidad concreta del hombre— mediante *la convergencia de todas las valencias del arte.* Esta convergencia estriba en el hecho de que Sábato moldea y modifica de modo original cada una de las funciones, y las modificaciones conllevan incidencias sobre el complejísimo y multifácetico fenómeno de la catarsis.

La primera función del arte, terminantemente afirmada por el novelista, es la *testimonial,* pero no un testimonio mimético, exacto, descriptivo de ciertas y limitadas circunstancias reales, sino uno patético, desgarrado, revelador de toda la existencia, en su profundidad. Esta «verdad sobre el cielo y el infierno» ofrece la materia prima e insta a las direcciones de la catarsis. Es más que un escenario, y el escritor, como Gran Testigo, tiene algo de mártir y de profeta. Eso no quita en absoluto la eficacia de la segunda función del arte: la de *promover el cambio,* un cambio capaz

> ... de asegurar la justicia para los desheredados y el desarrollo material que permita instaurarla. Porque sin ello tampoco hay en nuestro tiempo una auténtica libertad (*Apologías y rechazos,* página 163).

El escritor debe asumir e incluso adelantarse a las aspiraciones colectivas: es él quien debe soñar por todos o, dicho de otra manera, debe elevar los sueños de todos a la categoría del arte.

En cuanto a las funciones ónticas, cabe destacar la apuesta que el verdadero artista gana en sus obras: expresar *la infinitud en formas finidas.* Inolvidables son, en este sentido, las páginas sabatianas en que la contemplación del universo desencadena la dialéctica entre el cielo estrellado, bóveda esplendorosa e incorruptible, y la vida

hecha de lodo, sangre y fuego, donde pululan, en agitación browniana, los demonios y las furias. Con eso llegamos al meollo de la *función salvadora* del arte, que consta de la lucha y expulsión de los demonios mediante la expresión, mediante el lenguaje. El último sentido de la existencia humana, consagrada por el arte, reside en el poder del hombre de comunicar a los demás y con los demás para purificarse y salir de la noche. Lo que quiere decir que el hacerse el hombre por él mismo alcanza la plenitud en la catarsis, pero una catarsis que supone, como hemos visto, la terrible travesía del mal. Los más luminosos y apolínicos creadores —pensamos en Goethe— no permanecen en la memoria y el corazón de la humanidad sino después de haber encontrado y enfrentado fáusticamente a Mefistófeles, con la esperanza de que «Judas termina siempre por ahorcarse» y «el dragón será por fin encadenado».

PAUL ALEXANDRU GEORGESCU

Universidad de Bucarest
Poiana Narciselor, 7
70718 Bucarest
RUMANIA

ERNESTO SABATO: LA NOVELA Y LA NOCHE

A lo largo de su obra ensayística, Ernesto Sábato ha ido trazando una imagen fragmentaria, pero continua, de lo que puede ser la novela, la ficción literaria en el mundo de cada día desde el preciso punto de vista de uno de los escritores que con mayor empeño trata de defender su propio oficio. La vehemencia de Sábato es comparable, muchas veces, sólo con su propio talento. La pureza de sus ideas, su intento por explicar una actividad que le parece suprema dentro de aquellas que hacen más hombre al hombre, que muestran en plenitud su dignidad, hace de su discurso en tal aspecto una de las zonas de mayor interés dentro de su prosa de pensamiento. Estas pocas líneas no quieren ser sino una glosa —no una explicación, sino una reflexión— no crítica en torno a lo dicho por un admirable escritor cuyas ficciones y reflexiones pertenecen a lo más significativo de la literatura en castellano de nuestros días.

Dice Ernesto Sábato en uno de los epígrafes, *Pensamiento y novela*, de su *Heterodoxia*: «La novela es lo nocturno y, en consecuencia, lo que auténticamente somos» (1). Ser y nocturnidad son la misma cosa. Se complementan, pero también se recrean mutuamente. La noche, inmensa, inabarcable, opuesta a la denotativa claridad del día, a su realidad tan palpable por visible, resulta ser el espejo más fiel del hombre, precisamente por su esencia oscura. Una realidad, la de esta equiparación entre ser y noche, que nos lleva con tanta facilidad que casi no nos atrevemos a decirlo al mundo de la mística, al encuentro de una verdad que por aparentar mística bien puede ser, de hecho, dialéctica, reflejo de nosotros mismos en nuestra propia no presencia, estar sin vernos, ser sin luz. La noche es la potencia presente de lo oscuro, pero también el intento de un reconocimiento que tiene en la novela a su modo de acción más evidente. La novela es conocimiento en cuanto es lectura del mundo y, para Sábato, lectura del mundo desde la noche y reconocimiento de sí desde la oscuridad propia. Incluso

(1) Cito por la segunda edición, Emecé Editores, Buenos Aires, 1970, p. 107

a través de una peculiar imaginería, de un símbolo tópico y poético a la vez, dotado de las reservas de lo convencional y de la connotación irradiadora de lo lírico. Ensayo y novela son, para el autor de *Abaddón, el exterminador,* «lo diurno y lo nocturno». Lo nocturno es lo femenino y, por tanto, «noche, caos, inconsciencia, cuerpo, curva, blando, vida, misterio, contradicción, indefinición, vida, sentidos corporales —gusto, tacto—. Origen de lo barroco, lo romántico, lo existencial». Lo masculino será «día, orden, conciencia, razón, espíritu, recta, dureza, eternidad, lógica, definición, sentidos intelectuales —vida, vista—. Origen de lo clásico, lo esencial» (2). Dos mundos, al parecer —¿complementarios como quizá lo son todos los opuestos, Apolo y Dionisios al fondo?— que representan no sólo dos actitudes, dos opciones, dos caras de una realidad que se afronta de modo diverso, sino dos razones para escoger su formalización distinta. El día es, por esencia, masculino y el ensayo; la noche, a su vez, es la novela y lo femenino. ¿Y dónde queda la realidad? ¿Dónde situar la relación con un mundo a descubrir, con un ser que va a conocerse a sí mismo a través de su cavilación narradora y que va a darse a conocer de un modo y no de otro por medio de la opción irreversible del estilo?

La realidad está también en la noche, mejor aún, surge de la noche como decantación del acontecer de lo diurno. ¿No pueden ser las novelas de Ernesto Sábato leídas como el pensamiento —el contenido habitual del ensayo— de quien escoge la noche como origen y como medio de su discurso, como germen y catalizador de una escritura que, pensada en lo anterior, sólo en aquello —en lo nocturno— es ella misma? Un gran director cinematográfico, François Truffaut, ha dicho muchas veces, tan brillante como certeramente, que las mujeres son mágicas. Sábato hace, también a su manera, de esa magia la quintaesencia de lo femenino y, por ende, la clave del ejercicio creador. La novela, tantas veces asociada a una muestra de potencia, a una vuelta de tuerca de la imaginación, se vence hacia ese mismo lado que no es otro sino el de la expresión estéticamente adecuada de lo real en todas sus formas. Aun en su apariencia de intento por dividir dos expresiones —que son también, a lo que parece, dos actitudes ante el texto— Sábato llega a sentar las bases para una definición —¿lírica?— de los presupuestos y, por qué no, de los resultados de la ficción literaria.

La doble posibilidad de opción posee en Sábato, sin embargo, un carácter no excluyente. ¿Qué es el arte sin el orden, sin la suprema imposición de la forma? ¿Qué sin la conciencia como consciencia o

---

(2) *Heterodoxia,* p. 91.

sin la indefinición desprovista de lógica, sin ese «sentido intelectual» que no es precisamente el oído ni la vista, sino el rigor y el sistema, aunque sea en ausencia de sí mismo? ¿Que sin la inevitable tentación de lo clásico, sin una mínima aspiración a serlo —no nos pongamos trágicos, trabajar para la posteridad puede llegar a ser patético—, a serlo en esa esencialidad de las formas que aspiran a ser puras? Las novelas de Sábato son, en el fondo o no tan en el fondo, un buen ejemplo de ello, si se piensa además que en 1961 el escritor argentino sólo había publicado *El túnel*, es decir, la tercera parte de su tan escasa como singular obra narrativa. Lo *masculino* no es, al cabo, tanto oposición como complemento de lo *femenino*.

> Se afirma —dice Sábato— que el día es lo que somos y la noche lo que deseamos. Al revés: el día es lo que deseamos —y por lo tanto logramos— ser, y la noche lo que verdaderamente somos. En otras palabras: el día es la realidad, pero la noche es la *superrealidad*. La novela es lo nocturno y, en consecuencia, lo que auténticamente somos. El pensamiento puro es lo diurno y, en consecuencia, lo que deseamos —y logramos— ser. El verdadero Dostoievsky no es el moralista de su *Diario*, sino el criminal de *Crimen y castigo* (3).

Hace Sábato una matización que no me parece en absoluto baladí. El día —dicen— es *lo que somos*, la noche *lo que deseamos*. Pero, en en realidad —afirma— el día es *lo que deseamos y logramos*, y la noche *lo que verdaderamente somos*. Es decir, la apariencia del día —lo que *otros* dicen de él— es que nos muestra en nuestro ser, tal como somos, en nuestra verdad a la luz y desde ella, desde la luz de los otros, que también son. El ser contempla al ser, la noche —afirmación común— es lo que deseamos. La vigilia es así la espera del día, el deseo es la expectación de la realidad. Pero de la realidad verdadera, monda y lironda, de lo que somos a la luz y deseamos ser en la tiniebla. Qué drama, pues, el de un anhelo que jamás acaba. Hecha la luz, muere el deseo que habrá de nacer, perpetuo, en el crepúsculo.

Sábato vuelve del revés la aseveración común y hace del día anhelo de la noche, de la luz preludio de la sombra. Lo que *verdaderamente* somos. Y ese ser verdadero es la esencia de lo femenino —reconocimiento de esa magia de que hablábamos— y, también, el lugar de la novela. Somos, pues —es el narrador, es su obra— noche, caos, inconsciencia, cuerpo, curva, blando, vida, misterio, contradicción, indefinición, gusto, tacto. Somos lo difícilmente codificable, lo que nace de la

---

(3) *Heterodoxia*, p. 107. Algo de ello tiene seguramente que ver con lo que Serrano Poncela define como «transferencia del 'héroe literario' interior al héroe literario novelesco». *Vid.* Segundo Serrano Poncela, *Dostoievski menor*, Taurus Ediciones, Madrid, 1959, p. 47.

sospecha, del indicio, del contacto no previsto, aquello que la noche ofrece filtrado por su fielato oscuro y engañoso. Por eso nace de esa noche la opulencia barroca, la acumulación de sensaciones que se ordenan en cuanto remiten a esa su disposición como de gustos reunidos y no de formas dadas. O lo romántico, desde el nocturno aéreo y triste, música de salón y de aire libre, pero sobre todo desde esa noche que envuelve y expande su esencia dramática. Ser en la noche es ser en lo oscuro y desear la noche es ser para la tiniebla. Destino trágico que nos remite a un deseo por reconocernos que nos llevará hacia la ausencia de luz, hacia el ejercicio durísimo de ver sin vernos porque queremos saber cómo somos, conocer —ay, reconocer— nuestro ser verdadero.

En *El escritor y sus fantasmas* Sábato llega a la consecuencia lógica de sus reflexiones en torno a la novela, de esas cavilaciones que hemos ido siguiendo quizá demasiado aprisa. Dice en ese libro, bajo el epígrafe de *Técnica de la novela:*

> para mí la novela es como la historia y como su protagonista el hombre: un género impuro por excelencia (4).

El nacimiento, el desarrollo y la crisis de la novela corren para el autor de *El túnel* paralelos al nacimiento, el desarrollo y la crisis de la civilización que ha desarrollado tal género como medio de conocimiento. El pensamiento de Sábato en este punto lleva a un lugar crucial que es la conciencia del escritor como develador de la realidad frente al lector, como vehículo de un conocimiento y de una actitud. No hay que preferir el cómo al qué, nos dirá. Sin embargo, en Sábato ese cómo es fundamental desde el momento en que su relación con lo femenino —lo oscuro, la ficción— resulta la consecuencia de un pensamiento libre y nada codificado *a priori.* Toda la digresión de Sábato nos llevaría a una actitud que puede parecer ese cómo que acaba por devorar al qué, cuando en realidad no es sino lo que hace que el qué se convierta en un mensaje multívoco y plural.

La conclusión no es otra que la aceptación de la novela como género de los géneros, como lugar ideal para que convivan contradicciones y seguridades, luces y sombras, debilidad y fuerza. Todo cabe en la novela desde la difícil posibilidad de su libertad infinita, de esa libertad sin la que no es más que un pálido retrato de una realidad —nocturna en Sábato— que quisiéramos imitara al arte. Si éste no

---

(4) Cito por la edición definitiva, que toma como base la 5.ª edición argentina aparecida en abril de 1979. Editorial Seix Barral, Barcelona, 1979, p. 18.

llega, aquélla impondrá su plana sucesión de secuencias, definitivas quizá para su protagonista, nulas en su interés para ese receptor que se supone atento. La novela, en cuanto indagación del hombre, dirá Sábato, deberá utilizar todos los instrumentos que le lleven a cumplir su fin tan preciso como complejo. Todo ello lo sabe muy bien nuestro autor desde el momento en que plantea la realidad como un cúmulo de sensaciones, no como una trayectoria ordenada a un fin:

> vemos a una persona, luego a otra, contemplamos un puente, nos cuentan algo sobre un conocido o desconocido, oímos los restos dislocados de un diálogo, y a estos hechos actuales en nuestra conciencia se mezclan los recuerdos de otros hechos pasados, sueños y pensamientos deformes, proyectos del porvenir. La novela que ofrece la mostración o presentación de esta confusa realidad es *realista* en el mejor sentido de la palabra (5).

Y es que, como Sábato dice al hablar de Flaubert y de *Madame Bovary*, «el artista es el mundo» (6).

Yendo más allá, el autor de *Heterodoxia* señala a la novela como una parte más del todo que es el mundo, la civilización. La novela sería un epifenómeno «de un drama infinitamente más vasto, exterior a la literatura misma: el drama de la civilización que dio origen a esa curiosa actividad del espíritu occidental que es la ficción novelesca» (7). Se trata, por tanto, de entroncar la expresión literaria con su origen. A la obra de arte la envuelve el mundo en cuanto ésta aparece como «integrante de una estructura más vasta», siendo, claro es, otra estructura formal, se supone. Pero Sábato cita un ejemplo bien significativo. Dice:

> del mismo modo que la estructura de una melodía perteneciente a una sonata no «vale» en sí misma sino en su interrelación con la obra entera (8).

Debo decir, antes de nada, que no me interesa penetrar en el concepto que Sábato posee del arte como testigo y parte de la vida de los hombres. Tal concepto es demasiado claro y quizá por ello también requeriría aquí unas digresiones que, por obvias, no vienen al caso. Lo que pretendo es tan sólo reflexionar libremente al hilo del pensar de nuestro admirado escritor. Pues bien, el ejemplo de la sonata resulta particularmente esclarecedor. La relación entre melodía

---

(5) *El escritor y sus fantasmas*, p. 107.
(6) *El escritor y sus fantasmas*, p. 107.
(7) *El escritor y sus fantasmas*, p. 21.
(8) *El escritor y sus fantasmas*, p. 22.

y sonata es la de la forma que alude a la forma, no la de la forma que depende de un contenido. El «mundo como estructura» remitiría tras el ejemplo al mundo como forma, a la lectura del mundo que es toda creación literaria. La frase musical —que aisladamente poseerá siempre el valor de su propia belleza— es un fragmento de un todo como la novela, la ficción que toma un trozo de realidad y lo formaliza a través del arte de la escritura, es también un fragmento de la lectura del mundo hecha por quien escribe. Son dos formas puestas en relación, dos formas —el relato y el mundo— que se complementan: aquél quiere ser autónomo —y lo es como obra de arte—, pero remite siempre a lo que hay en él de lectura del mundo hecha escritura de un modo y no de otro. El fluir incontenible de la *Sonata en si menor,* de Liszt, por ejemplo, nos conduce inevitablemente a una impresión de totalidad expresiva en cuanto plenitud sonora. La relación de la ficción con el mundo, lo que hay en ella de espejo y de modos del conocer, llega por medio de su capacidad expresiva, del poder de sus fragmentos para configurar esa forma que lo escrito dará al mundo aprehendido, a lo conocido y puesto luego sobre el papel en blanco. Qué duda cabe que ese conocer pasará, además, por la propia experiencia de un mundo cuyo avatar redunda en la consideración del arte que genera. Geoffrey Crankshaw señala al hablar de la música de Edward Elgar que, sin duda, la actitud del oyente ante ella no será la misma al haber pasado la humanidad por dos guerras mundiales. El arte sigue. La *sinfonía número 1* de Elgar, continúa teniendo el mismo número de compases, de indicaciones, su segundo tiempo es todavía un *adagio,* luego viene un *lento* y después un *allegro,* pero su sugerencia, siendo igual a sí misma su forma, será diversa. El hecho de que aún nos interese esa música, de que dos guerras mundiales nos hagan oírla con distinta actitud, pero seguirla oyendo, ¿no es, al fin y al cabo, el ejemplo palpable de su clasicidad ya sin dudas? Lo que Sábato plantea se cumplirá, pues, siempre desde la existencia de la obra de arte como tal, no de una composición literaria, musical, plástica, que sólo convoca los fantasmas del presente, sino de la que lo hace desde la plena consciencia de su carácter artístico, de su vocación —querida o no por su autor— de permanencia.

El problema no es, pues, el de los *sentimientos demasiado humanos* de uno de los dos Borges (9), sino el de los meros sentimientos en cuanto sujetos de la obra literaria. Aunque a la hora de la verdad como lectores los sentimientos jueguen un papel básico en nuestra

(9) *El escritor y sus fantasmas,* p. 68.

relación con el arte, ellos no pueden ser nunca la coartada para la laxitud de las formas. El arte debe ser siempre, en tal punto, pudoroso, sobre todo cuando se sepa no genial. Vallejo, por ejemplo, no necesita del pudor en cuanto su extroversión cordial llega, como en el caso, por ejemplo, de Blas de Otero, de la mano de una cuidadísima forma que, sin embargo, probablemente ninguno de los dos poetas se impone como punto de llegada. Pero, querámoslo o no, cuando lo demasiado humano no pretende ser también suficientemente literario, la emoción puede muy bien trocarse en vergüenza ajena, cubrirlo todo de tal forma que su apoyatura en el lenguaje, que su esencia artística, quede anegada en un cúmulo de dolor muy comprensible, pero nada admirable en su forma de definición escogida.

Sábato llega al *quid* de la cuestión cuando en el epígrafe *Acerca del estilo* afirma:

> Los retóricos consideraban el estilo como ornamento, como un lenguaje festival. Cuando en verdad es la única forma en que un artista puede decir lo que tiene que decir. Y si el resultado es insólito no es porque el lenguaje lo sea, sino porque lo es la manera que tiene ese hombre de ver el mundo (10).

Al introducir esa *manera* la escritura alcanza su ser propio, la manifestación *excepcional* de lo real, la visión de *lo que es* a través del ojo que mira no para reproducir, sino para interpretar a través de un ejercicio de la escritura y no de otro, de lo propio e irrepetible, de la literatura de cada cual, del estilo. De ese estilo que es no sólo diferenciador, sino también la clave del placer de quien escribe y de quien lee. ¿No será el estilo, al fin y al cabo, lo que une al escritor riguroso con el lector atento, a quien busca la perfección con quien cree hallarla? Si el mundo es el pretexto, el inicio del ciclo, sólo el estilo es el texto, el fin de la mecánica literaria. Por eso la reflexión de Sábato es tan lúcida, tan verdadera. Su concepción de la escritura como representación del mundo, como muestra reducida de la realidad de la existencia, elude siempre lo palmario de una literatura sólo comprometida con su propia capacidad imitadora, con la traición a la dignidad de su lector y a la complejidad del mundo. Para Sábato la forma de la escritura propia es trasunto de la manera de contemplar lo real, lo que eleva la literatura a la categoría de modo de conocimiento que, además, pone en sintonía sensaciones del presente y del pasado, lugares lejanos, ecos diversos convocados en el mágico momento de escribir. Emoción sensorial y emoción intelectual con-

(10) *El escritor y sus fantasmas*, p. 158.

ciertan plenamente en el estilo. El escritor que alcanza tal equilibrio es para Sábato «un ser integral», capaz de llegar, en su relato, a una verdadera «visión total del mundo» (11). De que ello es cosa poco usual, da fe el propio Sábato cuando califica al creador, por encima de todo, de «exagerado» (12). ¿De dónde vendrá tal exageración? ¿De su significación distinta, de su carácter hiperbólico como ser que toma la realidad por el lado de una importancia que, verdadera en sí, no corresponde a la que le otorgan, por omisión tantas veces, por delegación otras, sus semejantes? El creador, según el autor de *Apologías y rechazos,* «encuentra aspectos desconocidos en lo "perfectamente" conocido» (13). Es decir, descubre el mundo, *exagera* sus datos al hacerlos nuevos, rompe los límites de unos baremos que sólo tienen en cuenta una forma —visible, inoperante— de realidad. ¿Quizá por eso toda novela profunda es necesariamente metafísica? (14). Lo aparentemente meridiano, las obsesiones más palmarias conducen así —a través, siempre del estilo— al descubrimiento —y la puesta en forma literaria— del envés de la vida, de la cara oculta de las cosas, de lo que hay en el hombre de más suyo. Esa es, para Sábato, la función de una literatura que nace, se desarrolla y muere, en, desde y con el hombre.

La conclusión de un pensamiento tan claro como lógico, tan real como honesto consigo mismo y con la tradición literaria que enriquece no puede ser otra. La toma de Herbert Read: «Sólo hay dos clases de arte: el bueno y el malo. El arte bueno es siempre una síntesis dialéctica de la razón y la imaginación» (15). Sábato llega así, por el camino de la indagación en la literatura, desde ella, a la razón final de toda escritura: una manifestación del estilo. El resto vendrá por añadidura.

LUIS SUÑEN

General Ampudia, 12
MADRID-3

---

(11) *El escritor y sus fantasmas,* p. 199. Gonzalo Torrente Ballester ha publicado recientemente un jugosísimo artículo en torno a la *visión del mundo* y la *concepción del mundo* pleno de interés a la hora de valorar esa visión *total* del mundo de que Sábato nos habla. El artículo fue publicado con el título de *Imago Mundi,* en el núm. 96 del suplemento cultural —*Sábado Cultural*— del diario madrileño «ABC» correspondiente al 13 de noviembre de 1982.

(12) *El escritor y sus fantasmas,* p. 196.

(13) *El escritor y sus fantasmas,* p. 196.

(14) *El escritor y sus fantasmas,* p. 200.

(15) *El escritor y sus fantasmas,* p. 95.

HACIA EL HOMBRE NUEVO. UNA ANTOLOGIA DEL FOLKLORE ANTIFEMINISTA: MITO Y «MITOS» SOBRE «EL CONTINENTE NEGRO» *

As Adam and Eve were fleeing the Garden of Eden, one version goes, Adam turned to comfort his sobbing mate. «Don't cry, dear», he reassured her, «were just living in an age of transition» (1)

Es un clisé decir que vivimos en un período de transición y de crisis. Pero como muchos estereotipos, la afirmación es también valedera. A nuestra crisis también se la llama revolución, y en verdad parece que estamos viviendo toda clase de revoluciones. Margaret Mead, en *El hombre y la mujer*, afirma que la humanidad está en un período de transición en el que es importante una revisión de las relaciones hombre-mujer, porque todos esos estudios son necesarios para establecer las bases sólidas de una nueva civilización.

El interés reciente y creciente por el tema de la mujer es, sin duda, revolucionario. La literatura es una fuente valiosa para esta revaloración de lo femenino. Hasta Freud, en un momento de confusión, declaró: «Si queréis saber más sobre la feminidad, interrogad a vuestra propia experiencia, dirigíos a los poetas, o bien esperad que la ciencia pueda darnos datos más profundos y más coordinados» (2). Reconocía así sus limitaciones sobre lo que él llamó «el continente negro de la feminidad», en el que es fácil extraviarse.

Cuando los pensadores serios —que en nuestra época también suelen ser novelistas— quieren profundizar sobre la condición humana, van más allá del lenguaje discursivo y acuden al mito. Los griegos lo hicieron. Pensemos también en lo que Freud hizo con el mito de Edipo. En otras páginas hemos destacado (3) cómo Sábato sintió la

---

* Una versión modificada de este trabajo fue leída en un seminario sobre *La imagen de la mujer en las letras hispanoamericanas*, durante la convención anual de la *Modern Language Association of America*, en la ciudad de Nueva York, en diciembre de 1976, y en el *Congreso sobre creación femenina en el mundo hispánico*, en Mayagüez, Puerto Rico, en noviembre de 1980.

(1) Sacado de un artículo sobre economía titulado «Rich, Poor Nations: All in Trouble», de Ann Crittenden: *The New York Times* (Sunday, Nov. 21, 1976), section 4, p. 1. La traducción que sigue es mía: «Una versión asegura que cuando Adán y Eva se alejaron del Jardín del Edén, Adán se volvió para tranquilizar a su esposa que sollozaba con estas palabras: «No llores, querida, solamente estamos atravesando una era de transición.»

(2) Sigmund Freud: «Femeninity», *New Introductory Lectures on Psychoanalysis* (1933), trans. by James Strachey (New York, Norton: 1963), p. 135.

(3) Véase nuestro «Mito, realidad y superrealidad en *Sobre héroes y tumbas*», en Helmy Giacomán: *Homenaje a Sábato* (New York: Las Américas, 1973) y «*Sobre héroes y tumbas*: misterio ritual de purificación. La resurrección de la carne», en Juan J. Loveluck, ed. *Novelistas hispanoamericanos de hoy* (Madrid: Taurus, 1976).

necesidad de abandonar el lenguaje lógico y acudió al lenguaje figurativo y poético y al mito para penetrar en nuestra humanidad. En las páginas que siguen veremos cómo también acudió a los «mitos», a los viejos y pequeños «mitos» que giran alrededor del hombre argentino y sobre la mujer en la sociedad patriarcal. El lector se dará cuenta cuándo usamos la palabra mito en el sentido positivo y cuándo la usamos en el sentido deteriorado de falsedad.

Aunque son muchos los artistas que han centrado su búsqueda en el mito y el misterio de lo femenino, creemos que Sábato ha mostrado una preocupación constante en sus novelas y ensayos sobre la relación de los sexos, y que *Sobre héroes* (4) es una obra ideal para explorar el desequilibrio al que ha llegado la personalidad en la sociedad patriarcal.

Si la masculinidad y la feminidad dividen al hombre moderno, ello puede obligar a los artistas a explorar no sólo los mitos, sino también los arquetipos que yacen más allá del problema personal del artista mismo. Erich Neumann (5) afirma que uno de los problemas centrales de nuestra época es la activación del arquetipo de la tierra y, más particularmente, del arquetipo de lo femenino en general. Esta emergencia o despertar de lo femenino, en sus aspectos amenazantes y beneficiosos, ha sido central en *Sobre héroes.* Ya hemos subrayado la importancia del arquetipo de la madre o de lo femenino en esta novela, que condensa las contradicciones y ambigüedades de una era declinante. Para Neumann, la activación del arquetipo de la tierra compensa la crisis de nuestra cultura patriarcal unilateral y simboliza la esencia de la relación humana y la capacidad social del hombre, así como la conciencia creciente de la unidad de la humanidad y la idea de que vendrá una era nueva.

La preocupación de Sábato por el hombre total, concreto, y por el personalismo lo ha movido a indagar sobre lo femenino no sólo en la mujer, sino también en el hombre. En *Sobre héroes* ilumina críticamente el mito de la feminidad. Se trata de algo más amplio de lo que denota la palabra femenino o mujer. Sábato reconoce que todo ser está compuesto de elementos femeninos y masculinos. Cuando exalta facultades como la imaginación, la intuición y la sinrazón de la razón, se opone a la tradición patriarcal y racionalista que favorece el lado masculino de la dualidad que es el ser humano. Ello explica su adhesión al surrealismo y a la psicología junguiana, cuyo tema principal es el

---

(4) Ernesto Sábato: *Sobre héroes y tumbas* (Buenos Aires: Sudamericana, 1969), décima edición. Las citas textuales pertenecen a esta edición y el número de las páginas aparecerán entre paréntesis. Abreviamos *Sobre héroes.*

(5) Erich Neumann: *The Archetypal World of Henry Moore* (Routledge, 1959), pp. 128-9.

del renacimiento a través de lo femenino. No sólo la psicología de Jung, sino la de Freud está implícita en su obra. Muchas de sus ideas sobre la mujer tienen que ver con estos dos psicólogos, aunque esto no signifique negar su gran intuición y poder de observación.

Sin que lo postulemos como un campeón de la causa de las mujeres, su actitud es relevante porque es contradictoria. Al ser ambivalente, puede describir mejor la esquizofrenia de sus contemporáneos y ofrecer su propio dilema. Recoge la tónica y las ideas prevalecientes de su tiempo y dramatiza los conflictos que le agobiaron a través de un espejo deformante. Con toda la capacidad de Sábato de exaltar el amor y la mujer, aparecen momentos de cinismo feroz, en los que se destroza toda idealización romántica y se ataca a las mujeres con el más amargo misoginismo. Esta ambivalencia es típica de los períodos de transición.

Aunque alguien podría creer erróneamente —por las cosas que se dicen acerca de la mujer en *Sobre héroes*— que es una novela misoginista, se trata en verdad de la presentación del desastroso resultado de reprimir la propia naturaleza irracional e instintiva de cada ser, más que una diatriba en contra de las mujeres.

La *misoginia* está en la novela porque Sábato está interesado en todos los aspectos de la psicología humana, y también porque sabe que eso interesaría a su público. La condena o crítica a la mujer se hace a través de personajes que presentan un punto de vista distorsionado: Quique, Fernando, Molinari. Estos misoginistas son retratados como villanos, cínicos, excéntricos. Sus opiniones así se debilitan y no pueden tomarse seriamente. Aunque ellos expresen las ideas de muchos argentinos, no representan en modo alguno la actitud del autor. Ellos ofrecen la opinión que el argentino típico o convencional fácilmente aprobaría, y sirven para sugerir la misoginia latente que el escritor encuentra en su cultura. Sólo el lector atento reconoce la ironía y la sátira que involucra las afirmaciones de estos seres incompletos.

En *Sobre héroes*, la fragmentación que ha escindido al individuo moderno aparece simbólicamente y por medio del desdoblamiento de los personajes. Necesitamos unir los cuatro principales —Alejandra, Fernando, Martín y Bruno— para componer el verdadero protagonista de la obra. Excepto Bruno, que es el futuro de Martín, todos son seres fragmentados que necesitan unirse para resolver su parcialidad.

Alejandra es posiblemente la expresión del aspecto femenino de Sábato. Ella está en una relación muy cercana con Fernando, a quien Sábato le ha dado muchas de sus características. Uno de los elementos más difíciles de comprender es el rol de Alejandra. Ella aparece

como un monstruo. Sus pensamientos, palabras y acciones sugieren que representa el mal. Pero es el personaje más fascinante de la novela y la que más excita nuestra admiración y simpatía. Esto es lo que hace difícil entender su función en la obra. Pero lo mismo puede decirse de Fernando. La razón es que ambos son las dos caras de la misma moneda. Fernando, su padre, y ella encarnan los extremos e ilustran el mito de la masculinidad y el de la feminidad. Irracional, de una feminidad enfermiza, producto natural de unas fuerzas sociales que la victimizan, en su vida notamos los efectos de la supremacía masculina y la represión en la psique de una mujer.

Lo primero que debemos entender es por qué estamos de parte de Alejandra y de Fernando. Alejandra está sola y en desventaja. Nuestras simpatías están con ella. Como hija ilegítima, de quien sabemos, después de su muerte, que se prostituía, ella es un ser alienado, marginal. Sus enemigos son las actitudes y las instituciones sociales que son los enemigos de todos nosotros. Estamos con ella en una rebelión contra una sociedad injusta e hipócrita y nos adherimos a su deseo de oponerse a su medio. Lo mismo nos pasa con Fernando, aunque es cruel, y sus medios resultan sospechosos. Tanto Alejandra como Fernando participan de cada uno de los vicios de la sociedad contra la cual ellos están en guerra y contra la que se rebelan. Pero Fernando, como Alejandra, no tiene elección individual: son las personificaciones de fuerzas, no son completamente humanos. Ellos transportan sus emociones o sensaciones a una esfera transpersonal. Son las presas de fuerzas superiores a ellos mismos; en ete caso, fuerzas sociales.

Alejandra es fascinante y enigmática. Usando variantes de la expresión de Freud, se la llama «un territorio oscuro» (p. 179), «un territorio desconocido» (p. 173) y que parecía vivir en «un territorio oscuro y salvaje» (p. 40). A través de Alejandra, Sábato analiza todas las posibilidades del carácter femenino. Ella es a la vez hija, esposa, madre, hermana, amante y prostituta: la mujer arquetípica; de ahí su monstruosidad, su excepcionalidad. Sería un error considerarla como una mujer típica argentina. Su asociación con Perséfone («parecía habérsela tragado la tierra», p. 24) sugiere que su situación es semejante a la de la doncella arrastrada por la fuerza, de la libertad alegre, a los confines oscuros de la casa del esposo, Plutón o Hades.

Alejandra es una revolucionaria neurótica, cínica, pero compasiva a la vez, llena de conflictos y amarga. Su conducta, desde niña, alarmó a sus familiares. Alma alucinada, poseída por fuerzas contrarias, es un personaje contradictorio y ambiguo, mujer madura y niña (p. 23). Nace en un mundo en el que no tiene modelos para imitar. Su soledad

es enorme. Observa la imagen de la mujer en su cultura, ¿y qué ve? Su tía Teresa sólo se interesa por los velorios, sus idas a la sacristía y por ser la primera en anunciar enfermedades y muerte. Las hermanas de Marcos Molina tienen como única aspiración aparecer lo más a menudo posible en «El Hogar» o «Atlántida» y casarse con jugadores de polo. La mujer de Vania, una verdadera arpía, quiere quedarse con lo del ex violinista y mandarlo al manicomio. Las mujeres de la *boutique* en donde trabaja sólo hablan de abortos y amantes. Su padre nunca se casó con su madre y las privó a ambas del lugar que les correspondía en la sociedad. Los hombres tienen amantes, empezando por su padre.

Ella posee un espíritu rebelde, quiere ser libre, pero no está preparada para esa libertad y cae en la servidumbre de la prostitución, aunque ella cree que lo hace porque desprecia a los hombres. Prácticamente no tiene padres, es una huérfana cultural. Rechaza a los hombres y a las mujeres, a las que llama «loros pintarrajeados» (página 127). Las odia y menosprecia de la misma manera que se desprecia a sí misma, cuando dice «soy una basura» (pp. 105 y 108), o «quizá sea la encarnación de alguno de esos demonios menores que son sirvientes de Satanás» (p. 109). Aquí repite uno de los estereotipos o mitos que hay sobre la mujer como diablo encarnado, y que se halla en la tradición cristiana desde los Padres de la Iglesia, creadores de un misoginismo que no ha sido igualado. La imagen de la mujer que surge de los escritos de estos santos varones es una de debilidad espiritual, moral e intelectual que la hace un *instrumentum diaboli*. Aunque este mito se ha modificado a través de los siglos, no ha desaparecido del todo. Esta imagen maligna y maliciosa ha permeado de tal modo la forma de pensar, que aun las mujeres han aceptado las notas negativas que se les atribuyen. Las mujeres se desprecian a sí mismas y a las otras como consecuencia de la desestima en que se tiene al segundo sexo.

Bruno expresa que Alejandra «a las mujeres no las podía ver; las detestaba, sostenía que formaban una raza despreciable y sostenía que únicamente podía mantenerse amistad con algunos hombres» (p. 18). ¿Qué fuerzas en su experiencia, su sociedad y su socialización la llevaron a ver a la mujer y a sí misma como un ser inferior? La respuesta estaría en las condiciones y la posición secundaria de la mujer en el sistema patriarcal. Deformada y movida por una fuerza maligna que la victimiza, ella es a la vez la princesa y el dragón, el mártir y el verdugo de un sistema que la oprime. El desprecio de su padre por la raza humana, y en particular por la mujer (p. 419), tiene mucho que ver en la traición de Alejandra a su propia feminidad, que

la convierte en una mujer masculina en contra de su voluntad. Hasta su nombre es masculino.

Con Fernando, Sábato ofrece con un placer íntimo el mito de la masculinidad. El es el supermacho que pierde la cabeza en cuanto se cruza con un par de polleras. La mujer hace que sus planes se desbaraten (p. 275). Confiesa que «los disparates más injustificables los he cometido a causa de mujeres» (p. 274). Su nota temperamental más acentuada es su machismo maligno. Su filosofía cínica parece corresponder a un punto de vista momentáneo en una etapa del desarrollo de la personalidad masculina, que puede perdurar —lamentablemente— en la mayoría de los hombres. Sábato usa a Fernando para expectorar. Este no tiene pensamientos muy exaltados sobre el matrimonio ni las mujeres, a las que considera infieles y adúlteras sin excepción. Discípulo sin duda de Schopenhauer y Weininger, cuando habla de sus relaciones con Norma, la maestra a la que le producía placer corromper, y a quien introdujo en la filosofía del Marqués de Sade, alude al servilismo en la cama de la joven, a la entrega incondicional de la mujer en el acto sexual, que para él crea resentimientos posteriores (p. 269). Para él «los únicos razonamientos que para la mujer tienen importancia son los que de alguna manera se vinculan con la posición horizontal» (p. 275). Padece de los prejuicios masculinos sobre el rol sumiso de la mujer en el acto sexual, y después de establecer su doctrina de que la sumisión empieza en la cama, la aplica al resto de su vida. Su actitud hacia el sexo, el amor físico y la mujer es negativa. Rebaja la relación de los sexos a una lujuria particularmente estéril, caníbal y sadista. Ve a la mujer en su rol de esclava de los apetitos sexuales.

El *Informe sobre ciegos* es un balance del estado de la mente en el siglo XX, que quiere mostrar la idiotez universal. Es una recopilación de la historia de la estupidez humana que ofrece una conveniente antología de las ideas morales convencionales y de cargos en contra de la mujer. Fernando resume las actitudes del argentino medio sobre la mujer, a quien ve como destructiva. La sátira y diatriba en contra de las mujeres es extravagantemente humorística y burlesca como para que se la considere un ataque serio contra el sexo femenino.

Una de las anécdotas degradantes es el episodio de la ciega Louise en el *atelier* de Domínguez, que le da la ocasión para denunciar la lujuria, los engaños y la falsedad de las mujeres, su propensión al mal y a la venganza y la ignominia de ceder ante ellas. La lujuria es otro de los pecados que los satiristas más comúnmente atribuyen a las mujeres. La escena en el taller satisface el voyeurismo y el sadismo de Fernando, Domínguez hace todo el esfuerzo posible por humi-

liar a Louise y mostrar la supremacía del hombre. La insistencia sobre la sumisión de la mujer, o la idea de la mujer como objeto sexual, es llevada hasta el punto del sadismo. Fernando la describe como una gata en celo, un pulpo, víbora, gata (pp. 335-338), y dice que Domínguez «le dijo que a veces "no tenía más remedio" que hacerle el amor, tan libidinosa era la ciega» (p. 33).

Dos de los episodios más brillantemente cómicos, y en los que como resultado nuestro juicio moral se suspende para alinearnos en las filas de este pervertido, son el de la gorda Etchepareborda y el de la profesora de Historia Inés González Iturrat. Víctimas como Norma, de la agilidad mental y del sarcasmo de Fernando, estas mujeres parecen seres grotescos, verdaderas caricaturas. Obsérvese la técnica de hacer desagradable a la profesora por su vestimenta (traje sastre y zapatos de hombre) y aspecto físico (bigotes). Con su vena satírico-humorística, Fernando traza unos pincelazos maestros para ridiculizarla al asociarla con la sufraguista de *Ocho sentenciados* y al calificarla de epiceno.

La discusión con la profesora muestra la dureza de Fernando hacia la mujer «no-femenina», que sigue una carrera. Su misoginia se revela, sobre todo, en su disgusto por las que se consideran cultas. Si las mujeres en general le parecen estúpidas, las intelectuales o parecidas le son intolerables, pues su orgullo se basa en una cultura y unos valores inexistentes. Rebaja a la mujer científica cuando dice que madame Curie es un investigador común, pero que Einstein es un genio. Con gran indulgencia expresa que las mujeres pueden ir a la Facultad de Filosofía y Letras, que «mal no les va a hacer... No les hace nada. Además, no hay ningún peligro de que se conviertan en filósofos» (p. 270), con lo que ridiculiza esa ambición.

La hostilidad hacia las profesionales reaparece cuando en Tucumán visita a una arquitecta «con la que en otro tiempo me había acostado» (p. 329). Por el ambiente funcional de su departamento pensó «que sin media docena de whiskies me sería imposible alcanzar en aquella *frigidaire* la temperatura adecuada para volver a acostarme con Gabriela» (p. 330). Aquí repite dos estereotipos populares entre los misoginistas. Uno es el que asocia las pretensiones profesionales de la mujer con la falta de castidad, por la idea de que las que sobrepasan las restricciones mentales que se imponen a su sexo arrojan también todas las otras restricciones. El segundo es el de la frigidez implícita de la joven, que está de acuerdo con el concepto freudiano de que las mujeres son motivadas a competir en campos «masculinos» por sentimientos de inadecuación sexual.

Estos pocos ejemplos bastan para ilustrar su propia inseguridad, su insuficiencia humana, su parcialidad y deformación. Misógino como Strindberg, lanza toda clase de vituperios sobre la mujer, la considera corruptora del hombre y un peligro para su masculinidad. Sin embargo, también como el dramaturgo, no sabe vivir sin ella. Creemos que Fernando es paranoico. Posee una personalidad autoritaria y tiránica que esconde un ser íntimo débil. Necesita probar que es hombre frente a cada mujer. Como el padre patriarcal del mito, no debe ser cuestionado, las mujeres de su tribu le pertenecen sólo a él y puede hacer con ellas lo que él quiere. En su *Informe* nunca habla de su prima Georgina, a quien embarazó, ni de su hija, ni que se casó con una judía por su dinero. No lo dice, porque él no necesita dar explicaciones a nadie. El posee completa autoridad, es un déspota que impone su absolutismo. El patrón patriarcal de la cultura occidental es su modelo. El asesinato de Fernando por Alejandra, su hija, parece una venganza femenina catastrófica. Ella, que condensa a la madre, la amante, la doncella o hija, y la prostituta, asume el rol de la Madre Terrible que se venga de un tratamiento malo que recibió.

Para dejar un mensaje para el futuro, Sábato necesita eliminar a Fernando y Alejandra con sus muertes violentas, para sugerir el final abrupto de una modalidad negativa de existencia. Con el incendio de Barracas, el mundo de los Olmos se desintegra al mismo tiempo que se purifica. Martín es el único que promete un desarrollo. Hasta que conoció a Alejandra tenía ideas de suicidio por un padre fracasado y una madre que le repetía que nació porque se descuidó. Cuando pensaba en ella la asociaba con los excrementos: Madrecloaca. «Su madre (pensaba), su madre carne y suciedad, baño caliente y húmedo, oscura masa de pelos y olores, repugnante estiércol de piel y labios calientes (p. 113). El no haber establecido una relación normal entre madre e hijo lleva a la idea de la mujer como Madre Terrible o la Tentadora arquetípica. En Martín se da una división de la mujer en dos categorías. El encuentro con Alejandra es decisivo para él.

«Hasta ese momento... las mujeres eran, o esas vírgenes puras y heroicas de las leyendas, o seres superficiales y frívolos, chismosos y sucios, ególatras y charlatanes, pérfidos y materialistas» (p. 19). Porque «Martín había dividido el amor en carne sucia y en purísimo sentimiento» (p. 113). Esta escisión entre amor y lujuria se encuentra en la mayoría de las experiencias de los hombres. La dicotomía entre la mujer como objeto del deseo carnal, y la mujer en el pedestal, una división normal en el adolescente, debe ser resuelta en una síntesis espontánea en el adulto. Cuando la represión sexual es extrema, ambas resultan hostiles: la pura, por resentimiento por sus negaciones,

y la sensual, por la tentación que ofrece y la culpa en la que arroja. La misoginia es el resultado inevitable. Fernando, por un Edipo no resuelto, desempeña el rol del otro yo misógino de Martín, su psicología es la de un ser mutilado que no ha crecido, que no ha roto el cordón umbilical. Cuando Martín se da cuenta que Alejandra «no encajaba en ninguno de esos moldes, moldes que hasta ese encuentro él había creído que eran los únicos» (p. 19) y acepta esa realidad, se pone en el camino de la maduración de su personalidad.

Con Martín se augura una nueva clase de hombre, la de aquel que puede aceptar a la mujer como ella es, sin ilusiones ni prejuicios, porque «la mujer es la vida misma y la tierra madre, la que jamás pierde un último resto de esperanza» (p. 19).

En *Sobre héroes* se muestra el caos y la decadencia de un mundo dominado por los hombres, con un doble *standard* de la moral. Los seres que se mueven en ese sistema represivo no crecen, son niños eternos con cuerpos de adultos, sin identidad. La mujer se ve como enemiga, y se produce un desequilibrio social que resulta en una masculinidad exagerada y perversa en los hombres, y en una feminidad enfermiza en las mujeres. La mujer aparece como un objeto para ser burlado y explotado. Se habla de infidelidad, lo que expresa la incapacidad de amar, y también de un canibalismo en el que el hombre se come a la mujer, para terminar devorándose a sí mismo.

LILIA DAPAZ STROUT

The University of North Carolina at Chapel Hill
Dey Hall 014A
CHAPEL HILL NC 27514

EL SIMBOLO DE LA MUJER EN LA OBRA DE ERNESTO SABATO

Ernesto Sábato, cuando reflexiona sobre el hecho literario, explicita lo que se encuentra en su obra narrativa. El inquisidor y el oficiante coinciden. El oficiante lleva a cabo el examen de la condición humana que le exige el inquisidor y, movido por la búsqueda de la realidad última del hombre, explora los territorios en los que nacen el mito, los sueños, los símbolos, las fantasías.

Al recorrer el mundo de la novela sabatiana, sentimos la tensión existente entre la vida consciente y la inconsciente. Después del descenso a las regiones del inconsciente, en las que se tiene contacto con las formas primigenias, se efectúa el movimiento de ascensión hacia la realidad consciente. Pero las formas primigenias afloran sin haber perdido las huellas de las zonas que están veladas por el misterio. Y, por ejemplo, la realidad de la mujer se nos da a conocer a través del símbolo.

En los personajes femeninos encontramos los símbolos que la humanidad ha proyectado y que el artista reelabora. También aparece el tema de la mujer enigmática, de la inaprehendibilidad de su ser y de la obsesión sexual del hombre en su intento de desvelar el enigma (la relación sexual, por el contrario, acrecentará el misterio y la inaccesibilidad. Esto se vincula a la incapacidad amorosa, a la búsqueda inmadura de un amor absoluto en un mundo que se caracteriza por su relatividad).

Hallamos una imagen de mujer que trae a la memoria las palabras de Freud: «El enigma de la mujer no puede ser comprendido ni por los hombres ni por las mujeres, quienes son ellas mismas el enigma.»

Como personajes femeninos, las mujeres-enigmas ofrecen óptimas posibilidades para provocar el movimiento (dentro y fuera de sí mismos) de los personajes masculinos con los que se relacionan. Además, si esos entes de ficción fueran aprehendibles perderían su fuerza poética, su dramaticidad mítica. En el ensayo, Sábato también se refiere a una mujer arquetípica.

Para descubrir los aspectos de la realidad a los que aluden esos símbolos vamos a transitar el mundo diurno (el ensayo) y el nocturno (la novela).

LA MUJER Y LA PERSPECTIVA BIOLOGICO-METAFISICA

La personalidad femenina es tratada en el ensayo con una perspectiva biológico-metafísica. No hay un estudio sociológico de la mujer. Las causas históricas, que tanto influyeron en la formación del carácter femenino, no se consideran decisivas.

En *Uno y el Universo,* la única vez que se refiere a este tema afirma: «Habrá siempre un hombre tal que, aunque su casa se derrumbe, estará preocupado por el Universo. Habrá siempre una mujer tal que, aunque el Universo se derrumbe, estará preocupada por su casa.»

Esta descripción del hombre como un ser que tiende a explorar e interesarse por lo que está fuera de sí y de la mujer como alguien cuyos intereses se reducen a su pequeño mundo concreto la encontramos a menudo en las páginas del género diurno.

La delimitación de rasgos femeninos por oposición a rasgos masculinos es la que exclusivamente utiliza en *Heterodoxia.* Aquí el pensamiento de Sábato se mezcla con el que proviene de las fuentes en las que indaga —literarias, filosóficas, míticas, psicológicas—. El estilo es fragmentario y a sus propias afirmaciones se yuxtaponen citas de otros autores. A veces las declaraciones apasionadas de un apartado se mitigan o incluso se contrarrestan con lo que se manifiesta en otro. Hay que leer cuidadosamente este ensayo para no tomar como propias del autor ideas que pertenecen a otro pensador y con las cuales Sábato no está de acuerdo (o, quién sabe, quizá uno de sus yo esté de acuerdo o, por ejemplo, las aseveraciones de un Weiniger son negadas por el escritor, pero pueden producirle la misma satisfacción que a veces suele producir el encontrar en un personaje ideas totalmente opuestas a las de quien lo creó, tal como el mismo Sábato comenta en otro ensayo que algunas veces sucede con el autor y sus personajes: ¿acaso el doctor Schnitzler, criatura salida de su pluma, no muestra una repugnancia hacia lo femenino, advertida por el Sábato personaje de *Abaddón,* que nos hace recordar el desprecio weiningeriano?). El fragmento que lleva por título «Pero ¿tiene alma la mujer?», en el que hace referencia a la respuesta de Weiniger, para quien era evidente que no, y que termina aforísticamente: «En consecuencia, cuando se trata de mujeres, *cherchez l'homme*», es con-

trastado por otro en el que es Sábato el que se manifiesta y en el que da pruebas que desacreditan las aseveraciones de Weininger, al cual le reprocha que «no menciona en su vasto insulto que cuando todos los discípulos —con excepción de Juan— habían abandonado a Jesús por miedo al populacho, cuatro mujeres lo acompañaron hasta el final, entre ellas una prostituta», y el hecho de que no recuerde «que detrás de muchos grandes hombres —Edipo, San Agustín, los Gracos, los Macabeos, San Francisco, Abelardo, Goethe, Nietzsche, Schopenhauer, Napoleón— hubo una mujer».

Todos los rasgos con los que va caracterizando a la mujer se corresponden más o menos con el estereotipo de lo femenino: concreción (opuesta a la abstracción masculina), estatismo (contrario al dinamismo masculino), sentimiento maternal (encuentra en lo biológico el origen de estas características, ya que la mujer es creadora de vida y lleva la creación dentro de sí), irracionalismo, intuición, realismo, misterio. Hay algunos aspectos que adquirirían otro matiz si se tuvieran en cuenta los condicionamientos históricos, pero el autor ha dejado claro desde el principio que «para poder hablar de bisexualidad es previo hablar de masculino y femenino, estableciendo los caracteres del hombre y de la mujer arquetípicos, objetos, claro está, que sólo existen al estado de pureza en el universo platónico, pero que, de alguna manera, rigen los caracteres de los hombres y mujeres reales».

En esta obra de 1953 ya están dadas las pistas para entender el significado de lo femenino en su producción novelística posterior. Menciona los mitos en los que se ve a la tierra como madre de la creación (Prithivia, Deméter), se refiere a Jung y a su teoría de que llevamos en el inconsciente, con mayor o menor grado de represión, el sexo contrario por lo cual, sostiene Sábato, «las creaciones más vinculadas a la inconsciencia, como la poesía y el arte, serían expresión de su feminidad». Y ya en esta fecha encontramos diurnamente expresado lo que en 1973 aparecerá encarnado en la novela, la concepción del artista como un extraño monstruo, mitad hombre, mitad mujer. Y también aquí postula lo que tantas veces ha mostrado en toda su obra, la necesidad de una vuelta a la mujer y al arte.

LA FUNCION DEL MITO

La importancia de los mitos en los que aparecen divinidades arcaicas que tienen que ver con el mundo subterráneo es palmaria en la novelística de Ernesto Sábato.

La visión de lo femenino a través de los tiempos ha estado condicionada por creencias míticas que muchas veces contribuyeron más que a profundizar en la naturaleza femenina a forjar una imagen mutilada en la que partes de sí misma están enajenadas y donde prevalece la desvalorización.

Lo que importa subrayar es que esa labor coadyuvante de ideas discriminatorias, descalificadoras, puede ejercer no por lo que el relato mítico dice sino en virtud de una manipulación interesada del mito. El mito no es unívoco y las interpretaciones varían, el peligro surge cuando se hace una interpretación que potencia aspectos irracionales negativos, cuando se busca apoyo para una teoría de la sumisión y el sometimiento del otro (en nuestro caso la mujer), se justifica por unas taras originarias supuestamente reveladas en esos relatos de los orígenes.

La función social del mito difiere según el momento histórico. «Píndaro utiliza el mito como un paradigma, al servicio de su ideología conservadora y aristocrática, mientras que los trágicos atenienses escenifican los conflictos de las sagas heroicas con un propósito muy distinto.

El mito —señala J. P. Vernant— en su forma auténtica, aportaba respuestas sin formular jamás explícitamente los problemas. La tragedia al retomar las tradiciones míticas, las utiliza para plantear, a través de éstas, problemas que no comportan una solución» (1).

Sábato, como los trágicos griegos, cuestiona el presente al evocar el mito.

Antes de continuar quiero aclarar que estoy de acuerdo con Carlos García Gual en que el mito por su carácter narrativo es más que un agregado de símbolos, es una secuencia narrativa. Ahora bien, en estas páginas utilizo indistintamente la palabra mito o la palabra símbolo para referirme a formas de lo irracional.

Un mito fundamental en el cosmos sabatiano es el de Deméter. Sabemos que la imagen de la mujer como la madre que da vida es antiquísima. El paleolítico ha dejado testimonios grabados, pintados, tallados en hueso, marfil o esteatita en los que aparece una figura femenina embarazada, con las caderas anchas, el vientre abultado, los senos colgantes y en la que, a veces, está ausente la cabeza. ¡A tanto llegó la identificación mujer-madre!

La visión de la mujer como genitrix, como madre que concibe está ligada a la mitología de la Tierra-Madre. Esta concepción maternal y terrestre de la mujer predominó en el neolítico ya que se atribuye a

---

(1) García Gual, Carlos: *Mitos, viajes, héroes*, Ediciones Taurus, 1981, pp. 11-12.

ella el descubrimiento del proceso de germinación, lo cual coincide con el relato mítico que cuenta cómo Deméter enseñó a los hombres la agricultura y les dio el trigo. Se produjo un desarrollo significativo de estas creencias ligadas a la tierra. De la mujer-genitrix a la madre-tierra, de ésta a las diosas individuales de la fertilidad. De las religiones de la fecundidad a una metafísica de la esperanza simbolizada en el grano que muere y renace en la espiga. Siguiendo este desarrollo la mujer no es sólo la que da vida sino también la que ofrece la salvación. Monique Piettre dice a propósito de la preeminencia de la divinidad femenina en la Creta prehelénica:

«Se adivina una corriente de sensibilidad, ligada a la veneración hacia la gran diosa-madre, cuya herencia será recogida por la Deméter helénica, la de los misterios de Eleusis, esta corriente hecha *underground* saldrá a la superficie cuando la demasiado racional religión olímpica muestre su vaciedad ante el problema de la muerte» (p. 66). Y más adelante cuando se refiere a los misterios agrarios de Eleusis: «El culto de Deméter, madre del trigo y madre de los muertos, tuvo una inmensa difusión en todo el mundo antiguo y hasta la época de los emperadores romanos. El arte, la literatura, la historia, testifican la influencia civilizadora de una religión dominada por una figura maternal que traía a los humanos sosiego ante la angustia de la muerte, religión, en fin, que, sobrepasando el marco de la ciudad, estaba abierta a todos: hombres, mujeres, esclavos, extranjeros que hablaban el griego. Al simbolismo cargado de esperanza del grano que muere y renace en la espiga, se añadía la imagen reconfortante de la madre, que se interponía entre el hombre y la muerte.» Y en nota a pie de página recuerda: «La hija de Deméter, Perséfona, había sido arrebatada por Hades (o Plutón), dios de los muertos, imagen del grano enterrado en la tierra, pero también símbolo de la suerte común de los mortales. Las lágrimas de su madre habían obtenido que su hija pudiera dejar todos los años durante algunos meses las moradas infernales» (página 95) (2).

La presencia de Deméter (la Ceres latina cerca de cuya estatua se sentó Martín la tarde en que conoció a Alejandra), es constante en *Sobre héroes y tumbas*. Existe además una coincidencia espiritual entre la narración portadora de un mensaje que constituye una metafísica de la esperanza y el relato mítico de la renovación en la espiga. También en *Abaddón, el exterminador*, esa diosa de los muertos que

---

(2) Piettre, Monique: *La condición femenina a través de los tiempos*, Ediciones Rialp, 1977.

es la fantasmal Alejandra representa la muerte y la posibilidad del renacer de una sociedad mejor.

LA MUJER-MADRE

La asociación de la mujer con la madre está presente en toda la obra sabatiana y ha sido reiteradamente señalado por la crítica según el mismo Sábato deja constancia en las páginas de *Abaddón.*

Ya habíamos encontrado en *Heterodoxia* la referencia a los mitos de la tierra, la fertilidad y la preponderancia de la maternidad.

Sábato como personaje de su novela *Abaddón, el exterminador,* explica a otro personaje, Silvia Gentile, que el hecho de que aparezca Ceres en su novela no fue premeditado, y a partir de ahí surge un diálogo en el cual se deja constancia de que pruebas justificadoras de su obra se fijaron al motivo de la maternidad:

—«El túnel», también empieza con una maternidad.

—También me lo dijeron. Esos que hacen tesis descubren todo. Quiero decir que descubren lo que uno mismo no sabía.

—Pero entonces está de acuerdo.

—En un sentido estrecho, no. Pero creo que si escribís abandonándote a tus impulsos, pasa un poco lo de los sueños. Te van saliendo las obsesiones profundas. Mi madre era poderosa, y a nosotros dos, los últimos, a Arturo y a mí, nos agarró, por decirlo así. Casi nos encerró. Se puede decir que vi el mundo a través de una ventana.

La madre sobreprotectora.

—Por favor, no uses esa jerga. Sí, quizá inconscientemente he estado dando vueltas alrededor de la madre. Otro hace un análisis junguiano, los símbolos tales y cuales. No, no es uno, son varios los que están haciendo eso. Debe de haber algo, entonces.»

Me incluyo en la lista no de los que han realizado tesis sobre su narrativa, sino de los que se han ayudado con la simbología junguiana para descifrar el enigma femenino en la obra de Ernesto Sábato. Con respecto a esta simbología quería decir que está toda contenida en *Sobre héroes y tumbas.* En *Abaddón* aparecerá más marcado el carácter simbólico y más explicitada la asociación de lo femenino con las fuerzas de la creación artística.

Por lo que acabo de decir considero necesario volver a las figuras femeninas de la segunda novela de este escritor.

El personaje femenino que para mí representa la madre que fomenta la ilusión destructiva en *Sobre héroes y tumbas* se llama Ana

María, o sea que al nombre de la Virgen María, madre de la cristiandad, antepone el de la madre de la Virgen, Santa Ana. Esto me trae a la memoria el cuadro de Leonardo de Vinci (artista estudiado por Sábato y al cual le dedica un estudio que está inserto en el libro *Apologías y rechazos)*, titulado «Santa Ana, la Virgen y el Niño», en el cual se ve al Niño cogido por su Madre, la Virgen, y a Ella, a su vez, en el regazo de su madre, Santa Ana.

La madre es un objeto de deseo que reúne rasgos arquetípicos señalados por Jung, la bondad, la pasión erótica, la oscuridad.

Fernando Vidal Olmos siente una pasión enfermiza por su madre Ana María. Se une a su prima Georgina de cuyas relaciones nace Alejandra. Georgina se parece a Ana María, y Alejandra a Georgina. Detrás de cada mujer está el fantasma de la primera mujer que el hombre conoce.

Bruno ama en Alejandra aquello que la asemeja a Georgina, pero Georgina la recuerda a Ana María y Ana María está en la memoria de Bruno como la representación de la madre:

> (...) Como cada vez que me he sentido solo y confuso, en medio de mi soledad oía quedamente, allá en el fondo de mi espíritu mezclado a confusos rumores de una madre fantasmal que apenas recordaba, el rumor de Ana María, la única aproximación a una madre carnal que conocí. Era como el eco de aquellas campanas de la catedral sumergida de la leyenda, que la tempestad y el viento sacuden. Y como siempre que mi vida oscurecía, aquel remoto tañido se empezaba a oír con mayor intensidad, como un llamado, como si dijera «no olvides que siempre estoy aquí, que siempre puedes acudir a mi lado». Y de pronto, uno de aquellos días, el llamado creció hasta ser irresistible. Y entonces salté de la cama (...) y corrí con la repentina y ansiosa idea de que debía haber acudido antes, mucho antes, para recuperar lo que quedaba de aquella infancia, de aquel río, de aquellas lejanas tardes de la estancia, de Ana María. De Ana María» (3).

Ana María es la imagen de la madre buena cuyo reverso sería la madre de Martín. Pero aquella madre buena no ejerció una influencia positiva en su hijo. Me recuerda esas madres atractivas que fomentan la idealización y la fijación filial, que acentúan la pasión incestuosa. Figuras maternas que cineastas como Pasolini, Bertolucci, Louis Malle plasmaron en la narración fílmica.

El recuerdo de su madre Ana María se le aparece a Fernando Vidal Olmos en su katábasis por las cloacas de Buenos Aires y ese re-

---

(3) Sábato, Ernesto: *Sobre héroes y tumbas*, Editorial Seix Barral, 1981.

cuerdo es tan rico en sugerencias como las imágenes fílmicas de los citados cineastas, rico en asociaciones míticas:

> Yo estaba de espaldas sobre el pasto, en un atardecer de verano, mientras oía a lo lejos como si estuviera a una distancia remotísima, la voz de mi madre que, como era su costumbre, canturreaba algo mientras se bañaba en el arroyo... ese canto que parecía más alegre al comienzo pero que luego se fue haciendo para mí más angustioso: deseaba entenderle y a pesar de mis esfuerzos no lo lograba, y así mi angustia se hacía más insufrible por la idea de que las palabras eran decisivas, cosa de vida o muerte. Me desperté gritando: ¡No puedo entender! ¡No puedo entender! (4).

Ese baño de Ana María unido a sus palabras no desentrañadas, pero que suscitan la idea de una inquietante admonición, conlleva asociaciones míticas: el baño de Diana visto por el cazador Acteón, visión que causa su muerte ya que la diosa irritada lo metamorfosea en ciervo y es devorado por sus propios perros, y, fundamentalmente, el baño de Palas Atenea visto por Tiresias, quien es castigado por la diosa con la ceguera. Fernando, cuando era un niño, leyó en un libro de mitología de su madre que Tiresias fue enceguecido por haber visto y deseado a Palas Atenea mientras se bañaba y que luego la diosa, compadecida, lo compensa con el don de la profecía por el cual sabe que Edipo mató a su padre, se casó con su madre y será castigado. En esas breves líneas leídas por Fernando están condensados los motivos del castigo por ver lo que está prohibido, la ceguera unida al conocimiento de verdades ocultas para el común de los mortales y el incesto con su correspondiente punición.

Hay otras versiones sobre el origen de la ceguera de Tiresias. Una en la que es árbitro en una discusión entre Hera y Zeus sobre cuál de los dos sexos experimenta mayor placer en la unión amorosa y dictamina que de diez partes de placer la mujer goza nueve por lo que Hera decide castigarlo con la ceguera. En otra, Zeus enceguece a Tiresias por divulgar entre los mortales secretos de los dioses. La versión que Fernando cuenta en el libro de mitología es más apropiada que las otras para sugerir su problemática. Ana María, esa especie de diosa, de ninfa que se baña en el arroyo, provoca el deseo, la prohibida pasión incestuosa.

El otro protagonista, Martín, también desea una madre para poder refugiarse en ella, una madre que sea el reverso de su madre real. Martín hereda el antiguo deseo de unidad. Deseo del paraíso perdido

(4) *Ibídem.*

que él no llegó a conocer, anhelo de un territorio hecho de ternura, abrigo, alimentación, caricias, territorio al que no tuvo acceso por decisión absoluta de su madre-cloaca que amenazó destruirlo desde el momento en que empezó a vivir. Busca en Alejandra la madre buena que no tuvo, la fusión, la simbiosis amorosa, el sosiego, la paz que proporciona el hecho de ser aceptado. Si el hombre, a menudo, se siente como un extranjero en el mundo, Martín padece doblemente el extrañamiento por ser rechazado por su propia madre. Hay un deseo intensificado de ingresar en un útero materno que lo acepte y difiera todas sus angustias. En ese deseo imposible se da la confluencia entre lo colectivo y lo individual. Martín repite, con su peculiaridad individual, ese sueño del hombre, quizá porque ignora, como decía Cernuda, o no quiere aceptar «que el deseo es una pregunta cuya respuesta no existe, una hoja cuya rama no existe, un mundo cuyo cielo no existe».

Conocemos a la madre de Martín por sus evocaciones. Estas proporcionan una imagen terrorífica que podría condensarse en la palabra compuesta con que se refiere a ella: madre-cloaca. Visión que se corresponde con la mítica de la infancia de Martín. Su madre es su ánima negativa, su figura interior femenina, que lo lleva a pensar en el suicidio. Jung dice al respecto:

> En su manifestación individual el carácter del ánima de un hombre, por regla general, adopta la forma de la madre. Si comprende que su madre tuvo una influencia negativa sobre él, su ánima se expresará con frecuencia en formas irritables, deprimidas, con incertidumbre, inseguridad y susceptibilidad (...).
>
> Dentro del alma de tal hombre la figura negativa del ánima-madre repetirá interminablemente este tema: «No soy nada. Nada tiene sentido (...). Tales estados de humor sombrío pueden, incluso, inducir a un hombre al suicidio, y en tal caso el ánima se convierte en un demonio de la muerte» (5).

Todo esto es aplicable al ánima-madre de Martín.

LA MUJER-DUAL

Alejandra no favorece ese espíritu regresivo que caracteriza a Martín, por el contrario, facilita su proceso de individuación.

Martín, adolescente, quiere perpetuar el mundo parcializado de la infancia. Tiene necesidad de una mujer que se corresponda con una

(5) Jung, Carl: *El hombre y sus símbolos*, Ediciones Aguilar, 1979, p. 178.

madre totalmente espiritualizada y bondadosa que repare los daños infligidos por su madre carnal.

Alejandra contribuye al crecimiento de Martín porque no ofrece una imagen idealizada sobre la que se pueda proyectar una ilusión destructiva, esa que Jung ejemplifica con un cuento siberiano en el que un cazador acude al llamado de una mujer hermosa y cuando está cruzando el río que lo acercará a la orilla donde ella se encuentra, la mujer se burla de él metamorfoseada en búho y el cazador muere en las aguas frías. Cuento que el psiquiatra suizo interpreta como un símbolo de un irreal sueño de amor, felicidad y calor maternal, un sueño que atrae a los hombres alejándolos de su realidad, que los incita a perseguir una fantasía que no se puede satisfacer.

Martín, cuando contempla a Alejandra dormida puede integrar las partes escindidas, encontrarlas en un mismo ser:

> Pero él (trataba de ordenar su caos), pero él había dividido el amor en carne sucia y en purísimo sentimiento, en purísimo sentimiento y en repugnante, sórdido sexo que debía rechazar, aunque (o porque) tantas veces sus instintos se rebelaban, horrorizándose por esa misma rebelión con el mismo horror con que descubría, de pronto, rasgos de su madrecama en su propia cara. Como si su madrecama, pérfida y reptante, lograra salvar los grandes fosos que él desesperadamente cavaba cada día para defender su torre, y ella como víbora implacable volviese cada noche a aparecer en la torre como fétido fantasma, donde él se defendía con su espada filosa y limpia. ¿Y qué pasaba, Dios mío, con Alejandra? ¿Qué ambiguo sentimiento confundía ahora todas sus defensas? La carne se le aparecía de pronto como espíritu, y su amor por ella se convertía en carne, en caliente deseo de su piel y de su húmeda y oscura gruta de dragón-princesa (...). Y lo más extraño de todo era que él quería a ese monstruo equívoco: dragonprincesa, rosafango, niñamurciélago. A ese mismo casto, caliente y acaso corrupto ser (...) (6).

Alejandra ofrece la imagen de la mujer dual. En su interior combaten encarnizadamente el cielo y el infierno de todo ser humano. Alejandra rechaza la posibilidad de una integración dialéctica de ambos dentro de sí. Como un personaje trágico, no puede luchar contra la fuerza de su moira. Está predestinada a la unión con las potencias infernales. Ya en su infancia posee atributos propios de lo subterráneo y demoníaco. De niña era «violenta y duramente pensativa, como si sus pensamientos no fueran abstractos, sino serpientes enloquecidas y calientes». Finalmente sucumbirá y entonces de poseer atributos

---

(6) Sábato, Ernesto: *Sobre héroes y tumbas*, Editorial Seix Barral, 1981.

ctónicos pasará a ser una divinidad ctónica y como tal reaparecerá en *Abaddón, el exterminador.* Simboliza a una diosa de la muerte y la salvación. Es una mensajera misteriosa que nos advierte de la necesidad de instaurar un nuevo orden que acabe con la civilización que bajo el signo de lo solar y masculino, produjo hombres a los que les «gustaría tomar café y un especial de mortadela» (p. 440) (7), después de meter el cuerpo destrozado de su víctima en una bolsa y arrojarlo al río.

LA MUJER EN «ABADDON, EL EXTERMINADOR»

En *Abaddón, el exterminador* se lleva a sus últimas consecuencias la utilización de recursos que apelan al inconsciente individual y colectivo. La mujer constituye un símbolo porque con ella se alude a realidades transracionales. Reaparecen intensificados los rasgos de esquividad e inaprehensibilidad, la asociación con los poderes ctónicos, la vinculación con las fuerzas numínicas, creadoras y con lo demoníaco. (También transitan por esta novela figuras secundarias que están despojadas de este simbolismo como, por ejempulo, Silvia Gentile o Beba.)

Hay una adolescente, Agustina Izaguirre, a la que se califica con el epíteto de enigmática, cuando todavía no se nos ha dicho casi nada de ella. Luego sabemos que ha mantenido un vínculo incestuoso con su hermano y que sus ojos son grisverdosos, como los de Alejandra, y como los de esa ambigua figura odiosa del mundo poblado de monstruos que acosan al autor. Hay una exteriorización de la mujer fantasmal que puebla el mundo interno del escritor. Esa mujer de ojos grisverdosos y mirada de nictálope. Como la Alejandra de *Sobre héroes y tumbas* desaparece varios meses. También es absolutista y cuando descubre la imposibilidad del Absoluto se prostituye. Es a la vez el pecado y el infierno tal como decía de la mujer Baudelaire, aforismo que Sábato cita reiteradamente en sus ensayos. En la novela se sugiere que Agustina ha entrevisto a Sábato con otra mujer: «Cuando despertó era casi de noche, y tenía apenas el tiempo para la cita con la mujer de La tenaza. Cuando la encontró, tuvo una alarmante impresión: en la oscuridad, entre los árboles de la calle Cramer, le pareció ver la fugitiva sombra de Agustina» (*).

---

(7) Sábato, Hernesto: *Abaddón, el exterminador*, Editorial Seix Barral, 1982, p. 440.

(*) No sabemos quién es la mujer; sólo conocemos su nombre, Nora: (...) «el cuerpo de S. se dirigió hacia la calle Cramer, donde se encontraría con Nora», p. 399.

En el encuentro posterior al suceso de la calle Cramer, el autor dice de la relación entre el Sábato personaje y Agustina: «Y cuando estuvieron juntos sintió el abismo que se había abierto entre los dos.»

ELLA SE CONVIRTIO EN UNA LLAMEANTE FURIA
y él sintió que el universo se resquebrajaba
sacudido por su furor y sus insultos
y no era sólo su carne que era desgarrada por sus garras, sino su conciencia
y allí quedó como un desecho de su propio espíritu
las torres derrumbadas
por el cataclismo
y calcinadas por las llamas.

Como las Erinias griegas o Furias romanas se ha convertido en una diosa de la venganza, vence a la razón pura que podría simbolizarse en las torres e instaura el dominio de las divinidades preolímpicas que se relacionan con lo irracional. El personaje femenino que encuentra en La tenaza está totalmente vinculado con lo demoníaco, lo sexual y la mujer devoradora. Se la iguala metafóricamente con una ciénaga fosforescente, con una sigilosa pantera negra, con una serpientegato.

Un personaje que es un verdadero símbolo de una poderosa divinidad ctónica y que representa el lado femenino de la creación artística es María de la Soledad. Está envuelta en el misterio. Sabemos que el personaje Sábato la conoce cuando ambos son adolescentes. Aparece por primera vez su nombre en boca de R., ese alter ego diabólico y absolutista, ese desdoblamiento de Sábato que lo persigue y lo obliga a seguir indagando en el mundo de lo irracional. R. sería la parte del proceso creador que está conectada con el descenso al inconsciente, por eso lo conduce a esa Perséfone que es María de la Soledad. Ella representa a la madre de esa dolorosa creación artística que se caracteriza por la inmersión en las zonas ocultas del inconsciente y también por la aceptación de la soledad, de la separabilidad. El viaje hacia el conocimiento del sí mismo hay que realizarlo solo. La madurez creadora está ligada a la aceptación de la soledad, y paradójicamente para poder expresar los sueños de la comunidad el artista tiene que bucear en solitario dentro de sí mismo. María Soledad le recuerda su deber de escritor, como se lo recuerda la visión onírica que tiene de Alejandra. El debe seguir escribiendo y debe

rescatar la unidad perdida y reintegrar los aspectos irracionales que poéticamente pueden simbolizarse con las Furias, esas Furias que significan entre otras cosas el castigo por los crímenes cometidos y la necesidad de revalorizar los sentimientos y pasiones que tienen lugar en el corazón del hombre.

NORMA STURNIOLO

Bretón de los Herreros, 31
MADRID-3

LA METAFISICA Y LAS METAFISICAS DE ERNESTO SABATO

En la panorámica de las ideas de Sábato, el concepto de la crisis ocupa un lugar preponderante, y sobre todo los diagnósticos acerca de la ruptura de un humanismo que, muchas veces invocado, ha sido aún en más ocasiones mal empleado, e incluso burlado.

El propio Sábato nos ha narrado en una de sus páginas más expresivas el desarrollo de su proceso de alejamiento de los falsos valores de una civilización y de una ciencia convencionalizadas en manos de sus teóricos realizadores.

Nos ha recordado también que en 1934, cuando todavía era un estudiante, acudió a un congreso comunista en Bruselas, circunstancia por la que viajó a Europa, imaginando que todas las endemias del movimiento eran exclusivamente argentinas. Conservando aún muchas ingenuidades propias de la juventud, y resistiéndose a interpretar el movimiento stalinista como un sistema de vasos comunicantes. El universo burgués le había asqueado como a otros muchos adolescentes, y se sentía profundamente impulsado hacia la revolución, pero al encontrarse en Europa la idea soterológica del movimiento revolucionario se le hundió bajo los pies:

> Repentinamente —escribe Sábato— me encontré en un vasto caos de seres y cosas.

Fue entonces cuando la existencia se diseñó ante sus ojos como un insensato y gigantesco laberinto que hacía inevitable la necesidad de un orden puro, de una estructura nítida y fuerte. Una crisis de este mismo tipo en la adolescencia le condujo hacia la matemática, pero la sensación de 1934 repetía el fenómeno con mucha más fuerza y mayor desesperación:

> ... de ese modo —escribe Sábato— retorné a ese universo no carnal, a esa especie de refugio de alta montaña al que no llegan los ruidos de los hombres, ni sus confusas contiendas. Durante algunos años estudié con frenesí, casi con furor, las cosas abstractas, me di inyecciones de transparente opio, viví en el paraíso artificial de los objetos ideales.

La entrega a este tipo de tarea, y la conformación de la mentalidad que comprendía, no constituía tampoco propiamente una solución. Planteado el problema desde los mismos fundamentos de la coyuntura humana, en torno a su desaliento y su desesperación, no había castillo científico que resistiera los embates nacidos de una propia y lúcida toma de conciencia, que el escritor iba llevando a cabo. El mismo reconoce que:

> En cuanto levantaba la cabeza de los logaritmos y sinusoides encontraba el rostro de los hombres.

Esta misma actitud la experimenta en el Instituto Curie de París en 1938, sintiendo la proximidad de la guerra, y quizá intuyendo que una ciencia que había venido: «Para liberar al hombre de todos sus males físicos y metafísicos», iba a constituirse en la herramienta del genocidio, en el útil del apocalipsis, la máquina de la destrucción y el fundamento de la matanza organizada.

Al mismo tiempo que comprendía el carácter totalmente ambiguo, e incluso contradictorio, de una ciencia que ya no representaba nada para él, se abrió su comprensión hacia el valor capital y moral del surrealismo:

> Su fuerza destructiva contra los mitos de una civilización terminada, sin fuego purificador, aun a pesar de todos los farsantes que se aprovechaban de su nombre.

Antes de regresar a la Argentina viajó por los Estados Unidos, donde contempló el sorprendente y contradictorio espectáculo del capitalismo norteamericano en su supuesta perfección, y es entonces, desencantado de la política, desesperanzado de la revolución, comprendiendo la profunda negatividad que la ciencia entraña, y un tanto espantado del espectáculo de la tecnoestructura norteamericana, cuando inicia su primera obra que se va a editar en 1945, bajo el título de *Uno y el Universo.*

En el prólogo de esta primera obra Sábato puntualiza:

> La ciencia ha sido mi compañera de viaje durante un trecho, pero ya se ha quedado atrás. Todavía cuando nostálgicamente vuelvo la cabeza puedo ver alguna de las altas torres que divisé en mi adolescencia, y me atrajeron con su belleza desposeída de los vicios carnales. Pronto desaparecerán de mi horizonte, y sólo quedará el recuerdo. Muchos pensarán que esto es una traición a la amistad, cuando es fidelidad a mi condición humana. De todos

modos reivindico el mérito de abandonar esa clara ciudad de las torres —donde reinan la seguridad y el orden— en busca de un continente lleno de peligros, donde domina la conjetura.

Seis años después, cuando escribe el prólogo de su segundo libro de ensayos, *Hombres y engranajes,* Sábato se confiesa habitante de este continente de las conjeturas, reconoce que sabe mucho menos que antes, pero ha superado la situación anterior en el conocimiento de sus propias limitaciones:

> ... sé que no sé, y sonrió melancólicamente al releer algunos capítulos de aquel primer balance, todavía habitado de tantos fantasmas, todavía candorosos o creyentes en ciertos cadáveres del mundo que amé.

En esta circunstancia, Sábato no pretende incurrir en la ingenuidad de pensar que ha logrado liberarse de fantasmas y cadáveres, pero sí ha adquirido la seguridad y la convicción de entrever ya, de manera más clara, «con mayor crueldad», los contornos del uno-mismo, en medio de la confusión del Universo.

Hombres y engranajes se publica por primera vez en julio de 1951, vuelve a editarse en octubre del mismo año, y en abril de 1970 publica una tercera edición corregida de la que Sábato confiesa que es prácticamente una nueva versión de la obra. En la introducción del libro el autor lleva a cabo una crítica de las actitudes ingenuas y de los elementales esquemas de progreso, que llenaron de ilusión los últimos años del siglo XIX y los primeros del XX. Marca también los elementos básicos de una dialéctica de la crisis, así como del movimiento socialista surgido frente al caos y la confusión del capitalismo, que adquirió pronto los atributos del siglo que quería combatir. Ciencia y máquina se convirtieron en unos valores fundamentales, y pronto el «socialismo utópico» fue sustituido por el socialismo científico. Citando a Berdiaeff, Sábato nos recuerda que el Renacimiento se desarrolló en medio de tres grandes paradojas: por un lado fue un movimiento individualista que terminó en la masificación; fue un movimiento naturalista que terminó en la máquina; y fue un movimiento humanista que terminó en la deshumanización, paradoja ésta que constituye la síntesis de todas las demás, la deshumanización de la humanidad.

En este supuesto, dos fuerzas a las que Sábato tilda de amorales —el dinero y la razón— han sido los elementos con los que se ha conquistado el poder secular, mediante un proceso que se realiza a través de abstracciones. La historia del creciente dominio del hombre frente al Universo ha sido también la historia de las sucesivas abs-

tracciones. En un repertorio de fantasmas del que también forma parte el Hombre, pero no ya el hombre concreto e individual, sino el hombre-masa, convertido en engranaje de una gigantesca maquinaria anónima:

> Esto es —escribe Sábato— el destino contradictorio de aquel semidíós renacentista que reivindicó su individualidad proclamando su voluntad de dominio; transformación de las cosas, ignorando que él también llegaría a transformarse en cosa.

Muchos fueron los hombres que diagnosticaron esta pérdida de identidad, esta separación de las raíces, que intuyeron que algo trágico estaba haciendo en medio de un optimismo de máquinas y prosperidades. Hasta que Hombre se sintió por fin desolado habitante de un Universo incomprensible, cuyos objetivos desconocía y cuyos amos invisibles y crueles lo llenaban de pavor. Una de las circunstancias que hizo posible el encuentro del hombre con la conciencia de su propio desamparo y de su desaliento fue el crepúsculo de la civilización de la máquina, que en la meta de dos guerras de innumerables crisis, y de numerosas liquidaciones de los más extensos cuadros de valores es cuando la soledad del hombre, no sociológico, sino metafísico, se revela en toda su aterradora fisonomía.

Hombres y engranajes contiene un análisis de lo esencial en el Renacimiento, en el que se dedica especial atención a la sustitución de la metafísica por los poderes demoníacos. El dominio de la voluntad calculadora sobre la mentalidad humana es para Sábato una de las claves de este proceso. La descripción del Universo abstracto, la masificación, la ilusión del progreso y la aniquilación del hombre cosificado son otros de los elementos que Sábato describe en esta topografía del gran desastre del humanismo. La dialéctica de la crisis, con su referencia a las rebeliones y reacciones frente a esta pérdida de los valores humanos, es otro de sus planteamientos, que concluye en una descripción de las artes y las letras en una sociedad en crisis que inevitablemente se agota en un contrapunto de esperanza.

Recientemente en unas declaraciones a Angel Leiva, publicadas en un periódico madrileño, Sábato amplía el diagnóstico de su libro con estas precisiones:

> Hay dos movimientos que deberíamos apoyar en esta formidable crisis de nuestro tiempo. Uno el de la liberación de los pueblos oprimidos y el de la justicia social. El otro es común para cualquier sociedad actual o futura: el retorno a la unidad primigenia del hombre, con la revaloración de lo irracional. Para esto el arte desempeña un papel esencial y de primera magnitud, frente a

la ciencia que ha sido la responsable de la fatal escisión. No reniego de la ciencia, pretendo que se la ponga en el estricto lugar que le corresponde, para evitar así la alienación del ser humano, su cosificación.

En su obra *El escritor y sus fantasmas,* serie de precisiones sobre la actitud del escritor, publicados en 1963, Sábato pasa revista a casi todos los elementos con los que se maneja la problemática literaria, revisando en muchos casos lugares comunes que una elemenal apreciación literaria ha establecido, y en otras circunstancias replanteando conceptos varias veces trillados desde perspectivas totalmente nuevas. En este sentido tiene especial interés en su obra el fragmento dedicado a analizar las raíces metafísicas de la ficción, en el que Sábato señala en qué manera la limitación de nuestra existencia nos obliga a elegir un único camino entre infinitos que se nos presentan, llevando a cabo una elección que es al mismo tiempo el abandono de las otras.

Por el contrario, escribe Sábato:

> En la ficción ensayamos otros caminos, lanzando al mundo esos personajes que parecen ser de carne y hueso, pero apenas pertenecen al universo de los fantasmas. Entes que realizan por nosotros, y de algún modo «en» nosotros destinos que la única vida nos vedó. La novela, concreta pero irreal, es la forma que el hombre ha inventado para escapar a ese acorralamiento. Forma casi tan precaria como el sueño, pero al menos más voluntariosa. Esta es una de las raíces metafísicas de la ficción.
>
> La otra sea, acaso, ese ansia de eternidad que tiene la criatura humana; otra ansia incompatible con su finitud. La búsqueda del tiempo perdido, el rescate de alguna infancia o alguna pasión, la petrificación de un éxtasis. Otro simulacro, en suma.

La metafísica, sea expresada desde este punto de vista o analizada en otras dimensiones, constituye una de las preocupaciones esenciales de la obra de Sábato. Una lectura detenida de esta obra, breve de extensión y profunda de contenido, que es la novela *El túnel,* destaca al menos tres dimensiones de la metafísica. Por un lado el planteamiento de un contacto metafísico universal, que desvele las relaciones del hombre con cuanto le rodea. En segundo término, una auténtica metafísica de la esperanza, que Sábato plantea como gran panacea que rescate al hombre atormentado por el peso y la carga de una lúcida conciencia. Y en tercer término, una metafísica de lo sensible, casi próxima a las primacías de lo irracional, sobre las retóricas del raciocinio. En este orden una de las obras más populares de este es-

critor que rehúye la popularidad, *Tango, aifusión y clave*, en un capítulo dedicado a lo que representa el tango como expresión metafísica, que para él se evidencia en las tribulaciones y adversidades del hombre de la calle, puede revelarnos el interés de estas ideas en el contexto del pensamiento de Sábato, e incluso constituir estas claves introductorias para un mejor entendimiento de uno de los más interesantes narradores y ensayistas de nuestra época.

RAUL CHAVARRI

Alcántara, 6
MADRID-6

SABATO Y COMPAÑIA

(Algunas meditaciones sobre Ciencia y Literatura)

Cierta vez soñé que alguien me dijo que el acto de recordar era efectuado por los riñones. No recuerdo bien si le creí, pero al despertarme recordé el sueño. Traté de analizar ese proceso nimio del recuerdo y, ya despierto como estaba, disentí con el personaje. Algo que nunca supe es si disentí en mi sueño. O sea que hay cosas que, ya para siempre, no se saben.

Una de mis meditaciones más recientes sobre Sábato se produjo al terminar de leer yo un artículo en la Británica. Era no recuerdo qué detalle en conexión con el idioma Fortran en computación; y eso, para una novela que escribía. Por supuesto que copiar de ahí media columna y hacer que un personaje lo dijera no era el caso: ya lo había hecho Arthur Hailey, pensé, y alguna otra gente con menos talento aún. Incorporar a la novela cierta índole de cosas, *pero de un modo que nunca se hizo,* pensé también, era bien intentable por Sábato. Lamenté que no lo hiciera nunca y razoné, con egoísmo, que si hubiera intentado aquello podría llegar ahora en mi auxilio con medio camino hecho. *Qué* hubiera sido su obra en ese caso, sería como si se preguntaran si fui crédulo en mi sueño.

Los conocimientos de física de Sábato los sospeché siempre enormísimos. Pero no se los dejó absorber. Claro está que la literatura absorbe, antes que nada, más literatura; después, solamente después, podrá absorber el astrolabio, o si no la guerra en Flandes. La pintura de hoy absorbió latas de café, y todo ese mundo que en el fondo es un submundo, tenebroso a veces, del *advertisement.* Buena parte de la música —hay ejemplos al revés— fue absorbida por la tecnología. Cuando la ciencia absorbe a la literatura se produce ciencia-ficción; y nadie me sacará de la cabeza que los personajes de Arthur Clarke son absolutamente planos: la tercera dimensión ausente se llama literatura. De ahí que esas novelas no sean tales sino largos informes relativamente fantasiosos y con gente adentro.

En la cultura están pasando cosas raras, sin duda, y Sábato, en su obra, se atuvo a lo que era importante para él: atender a las pasiones

de los hombres y no a ciertas locuras. Sin embargo, aunque estoy en desacuerdo con la afirmación de Werner von Braun en el sentido de que la curiosidad humana es casi una virtud, e inextirpable, creo que será difícil que esa realidad ya impuesta retroceda. Habrá que absorberla entonces.

Pero, ¿cómo hacerlo? En un ensayo titulado *Literature and Science,* que data de 1963, afirma Aldous Huxley, como si quisiera alentarnos, que «aprendimos que existe una endocrinología del entusiasmo y la desesperacón, una química de la intuición mística y, en relación con el sistema nervioso autónomo, una meteorología y aún, según el profesor Piccardi, una astrofísica de los humores cambiantes».

Seduce, pero: *ojo.* Ya he notado que Huxley, aún con toda la perspicacia que tiene, puede resultar grotesco a veces. Por supuesto que lo hace adrede: es la ironía de un europeo que puede permitirse usarla con respecto a un fenómeno demasiado familiar para él, y *por desgracia perfectamente consumado.* Fue también en Europa que parió la ciencia a la tecnología, esa hija suya descastada. Son todas cosas que, por otra parte, Huxley personalmente mamó en la cuna. Claro que esa ironía ya esgrimida anteriormente en su novela *Brave New World,* sobre la cual volveremos, nunca le estuvo permitida a Sábato. Se transformará en él en áspera protesta. Sus prevenciones contra la ciencia son tan grandes que le rehusará la entrada, no ya como temática sino como sustancia misma de su escritura amenazada.

Y amenazada, simplemente, porque hubo un momento en que todas las artes lo fueron. La óptica parió al cine, o sea el arte séptimo, amamantándolo después y reduciéndolo a una mera diversión o industria de eso. Cambió el rostro de la arquitectura decididamente, robándosela inclusive al arquitecto en pocas décadas, o sea al creador, para entregársela al industrial y al ingeniero. (Monsieur Eiffel es el primer antecedente serio de esa arquitectura nueva hecha por ingenieros). Y así como en pintura pudo conducir a ésta (aún antes de las latas de café) a esa especie de callejón sin salida del cual el expresionismo abstracto no fue otra cosa que una reacción abortada, así también absorbió la tecnología vastas zonas aledañas de la literatura, cosa que hizo no por la puerta grande sino por una claraboya prohibida: el de las grandes rotativas, al servicio de las cuales se alistó una pléyade infinita de reputados eunucos que escriben.

No, en la literatura misma no penetró todavía. Por eso, y puesto que lo hará de todos modos, sería bueno que lo hiciera por la puerta grande y sin forzar candados. Yo diría que es ahora un deber de los creadores el de preparar las pautas por las cuales lo que denomino acá absorción por parte de la literatura no resulte a la inversa; para

que ese acontecimiento inminente, irreversible, se efectúe de una forma honrosa y con un profundo esfuerzo de imaginación. Los hombres de imaginación solemos ser escrupulosos y serios, y no se nos arreglará con meras fantasías.

La situación, sin embargo, es bien compleja, aun en otras esferas. Los eunucos, ciertamente, están en todas partes. Un científico, inclusive, por regla general, es hoy un empleado, privado o estatal, cuya imaginación es escasa. Suele realizar su obra en medio de vastos sistemas de vasos comunicantes, cuya célula es el equipo. Cumple además un horario, y sabe poquísimo de lo que hay más allá de sus narices.

Por eso, el ciclo de los tanteos tipo *Brave New World,* y el ciclo que más acá de la creación llevan a cabo los eunucos de las diversas disciplinas, y el ciclo de los escritores que cierran las puertas a la ciencia son ciclos que se cierran —o que cerrarán pasablemente si acertamos a enfrentarles otro.

Debo señalar que desde hace casi cuatro décadas supo Sábato con qué bueyes araba. Por eso, de *aquel* lado nada esperó. Lo pone claramente en *Hombres y engranajes:* «Triángulos y acero, logaritmos y electricidad, sinusoides y energía atómica, extrañamente unidos a las formas misteriosas y demoníacas del dinero, constituyeron finalmente el Gran Engranaje del que los seres humanos acabaron por ser oscuras e impotentes piezas.»

Pero los seres humanos a los que se refiere se parecen mucho, todavía, al ya inexistente proletariado cuya presencia detectara Marx en los suburbios de Londres. No es todavía la generación de tanto castrado y nuevo escriba, de los empleaduchos de la ciencia o de los mercantiles ingenieros. Sábato escribió en la década del cuarenta acerca de un fenómeno social, que ahora es además artístico. Tenemos al enemigo ya *en casa,* y no se le podrá dar la espalda.

Hay algunos pocos novelistas que intentaron hacer algo por las buenas. Desconozco las novelas de C. P. Snow, a quien Buckminster Fuller alabara —si bien Fuller, aunque imaginativo, es un norteamericano optimista, o sea un optimista que exagera—. Lawrence Durrell intentó cierta vez una versión bondadosa de *Doctor No.* Tanto en su novela *Tunc,* como en *Nunquam,* un tecnólogo inglés que trabaja para la compañía Merlin, con filiales en Atenas y Estambul, crea primeramente a Abel, un robot, y crea después a Iolante, réplica exacta de una prostituta que conoció en tiempos pasados en el barrio de Plaka. Pero Iolante es un doble que confunde; en el fondo es una mujer de plástico y metal. Es un intento, sí, pero *no es* lo que yo quiero. Y eso de que el héroe escriba hablando...

Pero puesto que no es lo que yo quiero, justamente, es que lamenté en la ocasión que dije —egoístamente— lo de Sábato. Recuerdo que me consolé pensando que de nada hubiera servido que por ejemplo Fernando, el tenebroso antihéroe de *Sobre héroes y tumbas,* hubiese sido concebido a la manera de *Doctor No.* O que su hija Alejandra fuera una nueva Iolante hecha por sus manos —lo cual explicaría de paso ciertas terribles frialdades de ésta con respecto al joven adolescente alrededor del cual todo sucede en la novela. «Sábato trabaja con los sueños», me dije. «Trabaja con símbolos y no con ferrita, o silicones. Su mundo es desinfectadamente opuesto, sus distancias son calculadamente enormes. Creó un mundo irracional en el cual las cosas vistas no son vistas sino con *otros* ojos. ¡Creó un mundo de ciegos, che!»

Sin embargo, intentos más fructíferos que el de Durrell lo constituyen dos novelas del mencionado Huxley: una es más antigua, la otra más reciente, aunque ya vieja también. En *Brave New World* asistimos a la confección de una utopía al revés, asistimos a las horribles cosas a las que podría conducir la permeabilización indiscriminada de nuestras vidas ante el fenómeno ciencia. Una divisa para esa novela podrían serlo estas palabras de *Hombres y engranajes:* «Y así aprendimos brutalmente una verdad que debimos haber previsto, dada la esencia amoral del conocimiento científico: la ciencia no es en sí misma garantía de nada, porque a sus realizaciones le son ajenas las preocupaciones éticas.»

La novela *Island,* de Aldous Huxley, fue escrita en la década del sesenta y, del mismo modo que en *Science and Literature,* el intento de maridaje es ya patente, y en varios sentidos. En realidad, lo que estaba intentando en esos momentos Allan Watts en el campo de la filosofía (me refiero a su encomiable síntesis entre los espíritus de Oriente y Occidente efectuado en *Nature, Man and Woman)* es conseguido por Huxley en *Island,* donde un pequeño monarca oriental y un oscuro médico inglés, con conocimientos profundos ambos de sus propias tradiciones de vida, generan en la isla de Palas una cultura diferente en la cual la biología aplicada y las técnicas de meditación constituirán puntos básicos de ese nuevo universo espiritual. La novela es utópica, y también realista. Porque finalmente ese armatoste anticultural que aún nos oprime y que es la industria pesada, adoptará el rostro de la guerra o, mejor dicho, de invasión lisa y llana, con lo cual esa incipiente tradición será ahogada en pañales.

He mencionado a C. P. Snow, y dije que desconozco sus novelas. Bueno: otro efecto eficaz de la tecnología resulta ser la burocracia. Me refiero a eso de esperar una hora sónica e incómoda en un aero-

puerto cualquiera, para después viajar media hora supersónica. Me aterran esas cosas, y por eso no he leído a Snow en la Biblioteca Nacional de Madrid, en cuyos ficheros figuran obras suyas. Pude obtener para esta nota un solo tomo de Sábato, uno de Huxley, uno de George Kepes (aunque no el que yo buscaba) y el famoso ensayo de Snow al que me referiré someramente..., ¡aunque en lengua catalana!

En ensayo de C. P. Snow hizo roncha en su tiempo. Suscitó una polémica abultada en las páginas de un rotativo londinense, y mereció de un biógrafo de D. H. Lawrence una acerba protesta condensada en un libro entero. El de Snow es *The Two Cultures and the Scientific Revolution.* Fue publicado en 1959 y la réplica de Leavis, según la Británica, en 1962. El libro de Snow focalizó por primera vez el intenso drama de desunión que aún están viviendo a ambos lados del abismo, investigadores y artistas. Snow intenta abrir las puertas, y al mismo tiempo es prudente. Se autodefine como «científico por formación, escritor por vocación». Se ríe de Rutherford, lo cita: «¡Nuestra época es la edad heroica de la ciencia! Es la nueva era isabelina.» Y a esa ingenuidad toda nueva responde con más moderna ironía: «(Rutherford) pretendía transformarse en un nuevo Shakespeare.»

Sí: mucha agua corrió bajo los puentes. A los alaridos ingenuos del comienzo respondió la exasperación de algunos escritores. Después, nuevos acontecimientos vinieron. Alguien señaló que en pocas décadas hemos vivido simultáneamente la Era Atómica, la Espacial y la Cibernética. Esas «eras», lo sabemos, aún no terminaron. Pero nadie ya podrá decir, en el futuro, lo que dijo Ernesto Sábato (quien ha vivido en su carne ese drama desgarrante) al evocar el tiempo en que permaneció en París: «Pero cuando levantaba la cabeza de los logaritmos y sinusoides, encontraba el rostro de los hombres.» Cuando Sábato estaba en los laboratorios Curie, en 1938, los hombres y sus creaciones parecían irreconciliables.

Excusemos ahora a un viejo poeta la inversión de la sintaxis, y obtendremos el quid de la cuestión:

Grau, teurer Freund, is alle Theorie
Und grün des Lebens goldner Baum.

Porque ni el tiempo, ni el dinero, son de oro. Pero lo es la vida, y el viejo Goethe lo sabía. También él anduvo entre chirimbolos.

CARLOS DUBNER

Santa Rosa, 1137
Godoy Cruz
MENDOZA (Argentina)

SABATO Y EL CINE

Dos filmes principales constituyen la parca filmografía del escritor Ernesto Sábato. Ambos están muy alejados en el tiempo y en la concepción cinematográfica, pero constituyen el eje concreto de esta breve disquisición acerca de la relación con el cine de un novelista y ensayista que siempre se sintió muy interesado por ese lenguaje, pese a lo esporádico de su acercamiento.

El túnel, versión de la novela de Sábato realizada por León Klimovsky en 1952, aparece en un momento bastante deslucido de la cinematografía argentina, cuando solo ocasionalmente *(Los isleros,* de Lucas Demare, *Las aguas bajan turbias,* de Hugo del Carril), aparecían obras que intentaban sobresalir de la general mediocridad. Frente al tono popular y enraizado en temas locales de las dos películas mencionadas —que también, por cierto, estaban inspiradas en novelas de autor nacional—, *El túnel* intentaba inscribirse en un plano intelectual más sofisticado. El resultado, conviene recordarlo, fue muy insuficiente, porque el análisis psicológico y el drama existencial que convivían en el libro no alcanzó a traduccirse en el relato fílmico, que sólo exponía linealmente la trama, casi policial (por lo menos así pesaba en la historia), dejando escapar todos sus matices fundamentales.

El poder de las tinieblas (1980), de Mario Sábato, aparece por su parte en un contexto muy diferente, pero también bastante crítico para el cine «de calidad», que en el momento actual lucha por sobrevivir en la depauperada industria argentina de las imágenes. Observadas en la perspectiva del tiempo, las diferencias entre ambas películas (y hasta entre ambos libros) ofrecen curiosas lecturas comparativas. La más simple observación iconográfica revela el paso del tiempo, pero al mismo tiempo registra tantos distanciamientos de concepción que parecen frutos de dos mundos diferentes.

En primer lugar, *El túnel* —pese a su voluntad de «seriedad» y empeño artístico— adolecía de la mayoría de los defectos del cine comercial de su tiempo: envaramiento en el juego de los actores, solemnidad pretenciosa, vulgaridad en el manejo de las ideas, convencionalismos acumulados en el tratamiento de la trama. Curiosamente, el director

León Klimovsky (de larga carrera posterior en España), no era un artesano inculto, sino un hombre cultivado que, como uno de los directores de la sala Cine Arte, había dado a conocer en Buenos Aires el cine más valioso de todas las épocas.

De nada valía, por lo visto, el conocer al dedillo *El acorazado Potemkin,* de Eisenstein, *La règle du jeu,* de Renoir, o el *Citizen Kane,* de Orson Welles. Las pautas del cine argentino de la época (ya erosionadas por el gusto de la posguerra) poseían curiosos estereotipos. Los villanos (en este caso Santiago Gómez Cou) debían llevar un bigote casi lineal; la mujer (Laura Hidalgo) tenía que ser bella y misteriosa, con un aire entre Hedy Lamarr y Merle Oberon. Los parlamentos trascendentes debían recitarse situados de través a la cámara, con rigidez y voz distante. La inquietud «artística» quedaba reservada a la iluminación, con encuadres muy compuestos para favorecer el claroscuro.

La náusea existencial (que sin duda invadía el libro original, muy sensible a su época) convertíase en el filme en un dilema melodramático cuya única salida era el paroxismo de las pasiones desencontradas. Es probable que el inevitable péndulo de la moda, aplicado ahora al descubrimiento de los encantos del «kitsch», pueda hallar valores en este tratamiento hollywoodense (en el mal sentido de la palabra). Unas virtudes que no eran, tal vez, más que el deseo de adecuar el discurso de una literatura adulta a los tópicos del cine «accesible» a las masas. Pero *El túnel,* a pesar de estas convenciones al uso, no repetía con eficacia las pautas del melodrama comercial y navegaba entre las aguas de la plasticidad bella y pretenciosa de algunas imágenes y el penoso desarrollo de una intriga vaciada de sus inquietudes literarias.

Como la adaptación fue firmada por el propio Sábato junto al director, las responsabilidades quedaban repartidas y vuelven a plantear las sempiternas dificultades del trasvase del relato escrito a la narración en imágenes... Lo habitual es que el cine recoja de la novela las acciones de la trama, que es apenas un esqueleto de la expresión profunda del tema. De tal modo, el significado se reduce a una síntesis de peripecias que —en una novela como *El túnel*— eran tan sólo una manifestación exterior de las emociones que movían a los personajes para lanzarlos a la fatalidad de su destino.

LA TUMBA DE LOS HEROES

Treinta años después, el hijo del escritor, Mario Sábato, emprende la tarea de convertir en cine otro libro del autor de *El uno y el universo.* El camino seguido es muy diferente. Extrae del conjunto de la

novela original *(Sobre héroes y tumbas)* uno de sus capítulos —«El informe sobre ciegos»— que podía desglosarse con facilidad, ya que es un relato independiente, y lo convierte en la historia del filme, *El poder de las tinieblas.*

La opción es perfectamente válida y, al mismo tiempo, apta para el tiempo cinematográfico; *Sobre héroes y tumbas* «in toto» es difícilmente reducible, mientras que posibilita extraer, gracias a su estructura, otros relatos independientes. El mismo Sábato, muchos años antes, había trabajado en un guión cinematográfico sobre la muerte del general Lavalle que luego se incorporó al libro. Este proyecto, que no llegó a materializarse, era realmente fascinante. Puede recordarse que Lavalle, jefe de la resistencia unitaria al caudillo Rosas, fue asesinado en 1841 cuando con el resto de sus tropas huía después de una derrota. El relato de Sábato describía el azaroso peregrinar de sus fieles llevando el cadáver de Lavalle hacia el Norte, para preservarlo del ultraje de sus enemigos. Con su fúnebre carga (que deben descarnar ante su putrefacción) atraviesen montañas y desfiladeros, huyendo sin tregua. El tema del héroe en desgracia, de tan ilustre tradición, se añade a la fantástica persecución de un muerto defendido de la profanación. El guión poseía tantas posibilidades para un filme histórico apasionante que resulta extraño que no hubiese conseguido apoyo productivo.

El poder de las tinieblas, realizado en 1979, es el filme más ambicioso de Mario Sábato *(Y que patatín y que patatán,* 1971; numerosos cortos, documentales para la RAI, *Los golpes bajos,* 1973, etc.) y no es sólo un homenaje filial, sino la expresión autónoma de una tema inquietante. Esta es, en síntesis, la odisea de un hombre amenazado por el terror organizado de un poder invisible, aparentemente inocuo...

Todo el relato y su expresión visual gira alrededor de una realidad engañosa, que desafía las apariencias. Como en los antiguos filmes del expresionismo alemán, los objetos más inocentes no son lo que representan; los hechos y los personajes encierran una ambigüedad manifiesta, que deja abierta la posibilidad de un delirio, pero también la concreta inminencia del mal.

Naturalmente, el mal está configurado por esa vaga y ominosa organización de ciegos y esta personificación, como en el libro, es el rasgo original y decisivo de la historia. ¿Por qué los ciegos?, cabría preguntar. El relato da una pista, también ambigua, cuando muestra al protagonista-niño sacándole los ojos a un pájaro. Pero ello no explica —salvo en la poco convincente clave de una posible obsesión psíquica del personaje— la envolvente imagen de la conspiración de los ciegos.

Si la fecha del libro no desmintiese esa hipótesis fácil, podría pensarse en una alegoría del drama argentino del presente: miedo, opresivo temor a lo desconocido, poder —también ciego— que invade todos los rincones con su telaraña invasora. Quizá el filme, que es muy reciente, participa inconscientemente o con deliberación en esa paranoia de persecución y acoso que el protagonista de la historia va conociendo a medida que descubre las tramas secretas del enemigo sutil que contamina todas las formas de la vida cotidiana.

Si por el contrario se quiere leer la ordalía como un trozo de literatura fantástica, de orden kafkiano, el filme valoriza inteligentemente, desde el principio, la ubicación ambigua de una realidad concreta —en cine la apariencia es siempre concreta, pero siempre aparente— que despierta la sospecha de que está ocultando otro contenido.

Esta permanente sospecha, ese mirar al vacío que se resiste a la luz, otorga a *El poder de las tinieblas* su fascinación mayor. Pero quizá podría reprocharse al filme un cierto desequilibrio en el suministro de esa fundamental ambigüedad —lo terrorífico surge, precisamente, de lo desconocido— que fundamente el acoso de los hombres condenados en manos de la extraña logia de las fuerzas oscuras.

Por añadidura, el combate desigual entre la luz y las tinieblas (otra alegoría demasiado simple para la obra de Sábato) no se puede reducir a un héroe solitario enfrentado a una organización inconmensurable. Las historias y personajes paralelos, que van cerrando el círculo, también parecen constiutir, en alguna ocasión, un alargamiento de relleno, que no contribuye a la estructura del acoso.

A pesar de estas objeciones, el filme transcurre en un nivel de realización muy meritorio, que no desmerece del original literario. Se puede suponer que la virtud, en este caso —y a diferencia de *El túnel*— ha sido el encontrar, para el relato cinematográfico, una *forma* propia que resulta equivalente al relato escrito; es decir, que origina en su lectura icónica una sensación equivalente a la del lector del libro.

Como la obra de Ernesto Sábato consta de dos grandes novelas *Sobre héroes y tumbas, Abaddón, el exterminador),* una breve *(El túnel)* y cierto número de ensayos, como *Hombres y engranajes,* su filmografía no es demasiado numerosa. Se ha visto, sin embargo, esas novelas podrían suministrar tema para varias películas diferentes. De hecho, como anotamos antes, trabajó mucho tiempo con la idea de *La muerte de Guemes,* que ya ha tentado a varios cineastas. En cuanto a *El túnel,* cuya meritoria pero desafortunada versión ya hemos comentado, pudo haber tenido otro destino.

Hace algunos años, en su casa de Santos Lugares, Sábato nos recordaba que un Leopoldo Torre Nilsson muy joven (aún no había realizado su primer largometraje propio) había intentado filmar *El túnel,* sin lograr imponer su proyecto. Ese intento, que podría haber modificado quizá su carrera cinematográfica, se trasladó poco después a Borges... En 1954, Torre Nilsson dirigía *Días de odio,* adaptación del cuento *Emma Zunz.*

Cabe anotar, en este breve memorial de la relación entre el cine y Sábato (que como la mayoría de los escritores actuales es asiduo espectador), que su hijo Mario ha realizado otros dos filmes acerca de su obra. El primero es un cortometraje documental: *El nacimiento de un libro* (1963), rodado en Buenos Aires con la participación del escritor; el segundo, destinado a un programa de la televisión italiana (RAI), trata de la novela *El túnel* y fue realizado en 1980.

JOSE AGUSTIN MAHIEU

Cuesta de Santo Domingo, 4, 4.º derecha
MADRID-13

SABATO Y LA HERENCIA LITERARIA ARGENTINA

CIVILIZACION Y BARBARIE

En la posdata del prólogo a una edición de *Recuerdos de provincia,* añadida en 1974, Jorge Luis Borges, dirigiéndose imaginaria y admonitoriamente a sus compatriotas, dice: «Si en lugar de canonizar el *Martín Fierro* hubiéramos canonizado el *Facundo,* otra sería nuestra historia y mejor.» En las obras máximas de los dos mayores escritores argentinos del siglo pasado —José Hernández y Domingo Faustino Sarmiento— parecería ver condensada Borges dos fuerzas antagónicas y actuantes en la vida nacional, enunciadas por el segundo en el título de su libro célebre: *Civilización y barbarie,* según reza la portada de la primera edición, aparecida en Santiago de Chile en 1845 (en ediciones posteriores figuró, en cambio, en primer lugar, el nombre del impresionante caudillo riojano a quien el genial libelo tanto ha contribuido a inmortalizar).

Aunque esas dos contrarias energías hayan actuado realmente en la vida argentina (y ¿en qué comunidad no lo hacen, en mayor o en menor grado, como trasuntos del bien y del mal?), no es justo que el poema de Hernández cargue con semejante peso negativo. Sólo reduciéndolo despiadadamente al argumento, similar al de los folletines gauchescos y los dramones del circo criollo de fines de siglo, podría merecer *Martín Fierro* tan acerba condena. Por otro lado, su segunda parte sobre todo, la *Vuelta,* no deja de rendirse ante el Progreso ni oculta su encomio a la Civilización. La advertencia de Borges (cierta si cada uno de aquellos libros representase realmente la fuerza opuesta) sacrifica a una expresión atrayente, y deletérea como tantas de las suyas, pero con exceso esquemática, el valor de un poema narrativo que se sitúa en la cumbre de una original creación argentina: la literatura gauchesca. Recuérdese, además, sin que sorprenda mucho una jugada más entre los juegos contradictorios de la obra crítica de Borges, que en el prólogo de su libro *El «Martín Fierro»,* declara: «Promover la lectura del *Martín*

Fierro es el objeto principal de este breve trabajo», y que en el «Juicio general» concluye: «En cenáculos europeos y americanos he sido muchas veces interrogado sobre literatura argentina e invariablemente he respondido que esa literatura (tan desdeñada por quienes la ignoran) existe y que comprende, por lo menos, un libro, que es el *Martín Fierro.* Justificar esa primacía es el fin que estas últimas páginas se proponen.»

Eduardo Mallea, sin recurrir a contraposición alguna, coincide con Borges en el encarecimiento del poder benéfico de Sarmiento, pero mientras Borges subraya la influencia educadora, Mallea destaca su posibilidad gnoseológica. Este no se refiere precisamente a *Facundo,* sino a los artículos periodísticos que él reunió en *Prosas de ver y pensar* (1943): «La lectura de los artículos publicados por Sarmiento en los diarios deberá ser la literatura fundamental de los estudiosos de nuestra complexión íntima, y por esto: porque la sangre que irriga su denso lenguaje es la sangre misma de la argentinidad (...) Sarmiento es terreno nuestro fundamental, suelo de nuestra espiritualidad.» ¿Y acaso no lo es también *Martín Fierro* en cuanto al conocimiento de «nuestra complexión íntima»?

Las obras de uno y otro han suscitado hasta nuestros días, aparte indagaciones puramente literarias, exámenes empeñados en la busca de rasgos nacionales profundos. Hombres eminentes de otras generaciones han interrogado esos libros como cifras de una realidad superior. Piénsese en Leopoldo Lugones, autor de una *Historia de Sarmiento* y de *El payador,* estudio del poema gauchesco elevado por él a la condición de canción de gesta; en Ricardo Rojas, en *El pensamiento vivo de Sarmiento* y *El profeta de la pampa* (pues Sarmiento presintió ese paisaje peculiar, lo describió antes de conocerlo) y en su análisis de *Martín Fierro* en *Los gauchescos,* uno de los gruesos tomos de los cuatro que componen *La literatura argentina* (y que Borges, ¡ah!, sus contradicciones, juzgó más voluminosa que la literatura argentina misma). Piénsese en Manuel Gálvez, que escribió las biografías de los dos grandes escritores; en Ezequiel Martínez Estrada, estudioso de Sarmiento y de *Facundo,* y asimismo del poema de Hernández, al cual le dedicó en *Muerte y transfiguración de Martín Fierro* un monumental trabajo de erudición y hermenéutica. Borges consagró uno de sus libros en colaboración a *Martín Fierro* y prólogos a las obras fundamentales de Sarmiento.

Para Ernesto Sábato, hombre de otra generación (1911), descendiente directo de inmigrantes (¡la inmigración, sueño de los progresistas y pesadilla de los nacionalistas!), las dos figuras y los dos

libros que constituyen la más valiosa herencia de las letras argentinas del siglo XIX siguen vivos. «La literatura argentina —puntualizó Sábato en el prólogo en forma de interrogatorio de *El escritor y sus fantasmas*— ha señalado con obras esenciales las grandes crisis de la nación. En sus mismos comienzos, con *Facundo,* obra sociológica e históricamente equivocada, pero novelísticamente genial. En la crisis que sigue a la guerra del Paraguay en que la corrupción y la desilusión se apoderan de los mejores espíritus, con el *Martín Fierro* y con algunas novelas de Cambaceres y Payró.» Y en el mismo prólogo: «Existe una literatura nacional importante por lo menos desde Sarmiento y Hernández, y varios de sus creadores, desde aquella época hasta hoy, pueden figurar honorablemente al lado de grandes escritores europeos o norteamericanos.» Preguntado acerca de la obra argentina que elegiría si lo invitaran a representar a su país con un solo libro, la respuesta fue: *Martín Fierro.* (La entrevista apareció en *Indice,* de Madrid, en 1966.)

Importa concluir que Hernández y Sarmiento, adversarios políticos en su tiempo, confraternizan en la gloria literaria que les ha deparado la posteridad. Fueron, para decirlo con una frase cómoda pero aproximativa, como todas estas denominaciones generales, «escritores comprometidos». La común actitud, convertida en herencia que tantos han recibido y multiplicado, es el más caudaloso legado literario del siglo XIX argentino.

COMPROMISO Y LITERATURA GRATUITA

Esa actitud de participación, de servicio, de milicia, la impulsan los trabajos y las luchas de la Independencia y de la Organización. ¿Cómo quedarse al margen de la empresa colectiva? Los escritores de la Argentina independiente, desde el comienzo, señalan, retomando las palabras de Sábato, «las grandes crisis de la nación». En prosa predican, polemizan; en verso celebran. Con sintaxis y símiles neoclásicos Vicente López y Planes compone el *Himno nacional* y Juan Cruz Varela celebra a los héroes y sus victorias. Marte y su hermana Belona van y vienen, refulgentes, entre un hipérbaton y una hipérbole. Con la mentalidad y las expresiones del gaucho, Bartolomé Hidalgo e Hilario Ascasubi despliegan las estrofas de su poesía militante.

Y qué decir de los románticos, Esteban Echeverría el primero, revelador del paisaje pampeano en *La cautiva,* pintor de escenas bár-

baras de los años del largo gobierno de Juan Manuel de Rosas, en la prosa de *El matadero,* y teorizador de la Joven Generación Argentina. Y José Mármol, poeta exiliado en los byronianos *Cantos del peregrino* y artífice de la legendaria época rosista en su novela *Amalia.* Y Juan Bautista Alberdi, el de *El crimen de la guerra;* y Bartolomé Mitre, humanista y presidente, que ordenó en dos magnas obras historiográficas los sucesos de la independencia argentina y la emancipación americana. Todos preocupados, comprometidos, protagonistas y cronistas de una flamante historia.

Cuando el país se organiza, y Buenos Aires, convertida en capital de la nación argentina, confirma su secular preeminencia, los escritores se aplican con más especialidad a su faena. Los pertenecientes a la Generación del 80, en su mayoría «prosistas fragmentarios», como los llamó Ricardo Rojas, lo son todavía un poco al margen, dedicados oficialmente a la función pública o a la diplomacia. Escriben de viajes, de acontecimientos artísticos, de sí mismos y, por supuesto, de temas públicos. Miguel Cané, Lucio V. Mansilla, Eduardo Wilde, son figuras sobresalientes de esta promoción brillante. La novela se afirma en las dos últimas décadas del siglo, señalando, según expresión de Sábato, «las grandes crisis de la nación». Lucio V. López, Julián Martel, Eugenio Cambaceres, los naturalistas contemporáneos, y a continuación Roberto J. Payró, son testigos de la transformación de la sociedad argentina.

Puede corroborarse, pues, que los autores del siglo pasado no pueden ni quieren sustraerse de las vicisitudes casi siempre tormentosas de esa transformación. El escritor «gratuito» es raro. Sin embargo, desde los orígenes, no faltan manifestaciones de ese tipo, expresiones puramente literarias, coexistentes con las otras. Son los poetas los más propensos, aun en medio de la borrasca, a evadirse hacia regiones bonancibles a las que sólo llega la imaginación. Juan Cruz Varela ensalza a héroes y batallas, pero en sus tragedias *Dido* y *Argia* se deleita en la recreación de temas clásicos y en no pocas de sus composiciones se extasía en la contemplación del «bello sexo de Buenos Aires» y en el encomio de su «Delia sencilla». Tampoco Echeverría, portador del Romanticismo y su primer exponente americano consciente, se resiste, como genuino romántico, a las efusiones y los deliquios del amor. *Los consuelos* (1834), el primer libro de poemas editado en Buenos Aires, es elocuente ejemplo de la nueva sensibilidad, triunfante ya en Europa. Ni Alberdi ni Mitre, adversarios políticos y escritores apasionadamente preocupados por cuanto concierne al país, dejan de solazarse y consolarse en la fuga

imaginaria. Pero entre los dos términos enunciados en el subtítulo, el peso del compromiso inclina ostensiblemente la balanza.

El equilibrio se advierte en la obra de Carlos Guido Spano, poeta en *Hojas al viento* y en *Ecos lejanos;* prosista en *Ráfagas.* Mientras éstas continenen las preocupaciones políticas y los puntos de vista polémicos del hijo de un guerrero de la Independencia, el general Tomás Guido, los versos son expresiones de la poética del «arte por el arte», característica de los contemporáneos parnasianos de París y precursora del Modernismo hispanoamericano. Precisamente con el escritor modernista va a inclinarse la balanza hacia la gratuidad. La corriente poética que Rubén Darío consagra y difunde labra la imagen del escritor independiente, para quien la obra literaria constituye actividad sustancial, mientras el periodismo, la docencia, a veces la modesta función pública y en el mejor de los casos la diplomacia le suministran medios de vida.

EL ESCRITOR PURO

Leopoldo Lugones es cabal ejemplo del escritor puro. Después de su adhesión al Modernismo, del cual fue el mayor representante argentino, cantó a la patria, a su tierra natal y sus tradiciones. El país fue su preocupación constante. Midió el pasado con el presente y el cotejo originó el dramático desengaño que acaso lo haya llevado al suicidio. «*Tú, destructora tierra, tú misma le has matado*», acusa en el último verso de «En la muerte de Lugones» el autor de *La gloria de don Ramiro,* célebre novela que distingue a Enrique Larreta como maestro de la prosa modernista argentina. Si aquél, retomando las preocupaciones de su juventud socialista y anarquista, explora nuevas vías de solución para los problemas nacionales, Larreta permanece encastillado en la torre de marfil de su casona hispánica, en Buenos Aires, artista ante todo, refinado en el arte y en la vida dulcificada por la riqueza.

El escritor sin mezcla caracteriza a un país en el cual las funciones están repartidas. El político es político; el escritor, escritor. Gálvez, Rojas, comprometidos; el poeta Enrique Banchs, enamorado de la belleza del verso. Ricardo Güiraldes, «gratuito» en sus novedosas experiencias poéticas y comprometido, de modo especial, en sus efusiones místicas, obra el milagro de su *Don Segundo Sombra,* «Bildungsroman» criollo, novela educativa que narra la forja de una personalidad, la del paisanito que se hace duro en las faenas del campo y de la vida, guiado casi sin palabras por el viejo gaucho.

Güiraldes fue, sin buscarlo ni parecerlo, una especie de mentor, de Don Segundo original, exquisito. A pesar de ser mayor que todos ellos, los muchachos de la generación de *Martín Fierro* o de 1924 (fecha en que apareció la revista de ese título) lo acogieron con respeto y simpatía, como a un hermano mayor. En medio de los más innovadores estaba Borges. Así como Echeverría fue el portador, desde París, de la nueva romántica, Borges lo fue, desde Madrid, de la nueva ultraísta, esa manifestación española del vanguardismo europeo multiplicado en «ismos» que se superpusieron y se sucedieron en la segunda década del siglo. En Buenos Aires adquirió caracteres propios y el momento de bonanza política por el que pasaba la Argentina contribuyó a acentuar su aspecto juguetón, travieso. Es explicable que la condición gratuita predomine en las virtuosas e ingeniosas evasiones de los «martinfierristas». Algo de estudiantina, de la amable bohemia que Leopoldo Marechal evocó admirablemente en la novela *Adán Buenosayres,* los anima.

Pero no son estos los únicos escritores jóvenes que se hacen oír. Otros estrechan filas en la defensa y práctica de la literatura social. Se establecen así dos grupos en los que gratuidad y compromiso se enfrentan polémicamente. Las plazas fuertes se sitúan vagamente (y al aire libre) en dos calles porteñas: Boedo y Florida. La primera atraviesa un barrio humilde ubicado casi en el centro geográfico de la capital; la segunda, en aquel entonces calle de elegancias, recorre parte del Centro ideal de Buenos Aires. Los hombres de Florida pasan por aristocratizantes, estetas, exquisitos. Los de Boedo toman del brazo a los obreros, son un poco hijos de la reciente Revolución rusa, aún en su etapa idealista y promisoria. Otro círculo comprometido, aunque de signo opuesto al de los socialistas de Boedo, es el de los Cursos de Cultura Católica, formado por nacionalistas, en la década siguiente, la de 1930. La línea de Florida la retoma en cierto modo el círculo de la revista *Sur,* tantas veces acusada de extranjerismo, que Victoria Ocampo fundó en 1931, mientras la línea vanguardista de *Martín Fierro* y otras revistas de la década de 1920 prosigue en el cenáculo superrealista cuyo adalid es el poeta Oliverio Girondo, gran animador de la generación de 1924 y el más fiel a ella. Finalmente, la generación poética del 40, nostálgica, lírica, refinada, señala otro rebrote de la semilla gratuita.

Dos escritores de primer orden se sitúan de modo especial entre estas coordenadas literarias: Ezequiel Martínez Estrada y Eduardo Mallea. Poeta, cuentista, dramaturgo, ensayista, Martínez Estrada se engolfó cada vez más profunda y dramáticamente en el análisis im-

placable de la índole nacional; ejemplos de su actitud crítica son *Radiografía de la pampa* y *La cabeza de Goliat.* Eduardo Mallea, coetáneo de los «Martinfierristas», no participó de sus algazaras. Después de sus «gratuitos» *Cuentos para una inglesa desesperada,* y luego de casi una década de estudioso silencio, dio a conocer una vasta serie de narraciones y ensayos en los cuales el país aparece seccionado en dos zonas: una superficial, corrosiva; y otra sumergida, que oculta tesoros de energía y dignidad. De este rico subsuelo salen los personajes más nobles de Mallea, los de *La bahía de silencio, La ciudad junto al río inmóvil, Fiesta en noviembre.* El escritor fue uno de los propulsores de la revista *Sur* y dirigió durante un cuarto de siglo el Suplemento Literario de *La nación,* de Buenos Aires. Mientras Martínez Estrada acentuó su actitud crítica hasta tornarse proféticamente acusador, Mallea fue atenuando su vehemencia inicial, quizá ante el deterioro y el descalabro de los años peronistas y los posteriores y fracasados intentos de restaurar el orden nacional. En uno y en otro el compromiso nunca deslució al arte.

PROMOCION DE SINTESIS

Para Sábato la oposición Florida-Boedo (literatura estética-literatura social; gratuidad-compromiso) tendría dos arquetipos: Jorge Luis Borges y Robert Arlt. Lo son en sus comienzos, luego desbordan las casillas de la antítesis. Borges es mucho más que «bizantino y preciosista», según lo califica un personaje de Sábato en *Sobre héroes y tumbas.* En su lenguaje y en su inventiva, la herencia lúdica de la vanguardia ultraísta y martinfierrista cobra dimensiones insondables. Arlt, por su parte, supera los temas y la pobreza imaginativa de la literatura social, para abismarse en honduras que los expresionistas alemanes manifestaron con impresionante sentido del contraste, del claroscuro literario. Personajes raros, extravagantes, grotescos desfilan por sus ficciones, tan ajenas al elemental realismo de los autores sociales. Por esta veta antirreal, característica de la literatura contemporánea, ambos llegan a aproximarse. Borges y Arlt se sitúan en un estrato de la vida y de las letras que, evidentemente, deja atrás tanto la superficie preciosista como el remedo de la realidad visible y tangible.

Entre esas corrientes, cuyo itinerario en el tiempo he tratado de rastrear, se autoubica Sábato en el mencionado «Interrogatorio preliminar» de *El escritor y sus fantasmas.* «Al producirse la crisis

universal de 1930 terminó aquí la era del liberalismo y, como consecuencia, empezó el derrumbe de una serie de mitos, instituciones e ideas. En esa atmósfera crítica se formó la nueva generación de escritores a la que pertenezco, y la estructura literaria se complicó radicalmente: en algunos representantes de la literatura «pura» se acentuó poco a poco el encierro en su torre o la evasión; en los herederos de Boedo se agudizaba el acento social o se hacía más duro, a causa del auge del marxismo leninista; en otros, en fin, desgarrados por una y otra tendencia, oscilando de un extremo al otro, terminó por realizarse una síntesis que es, a mi juicio, la auténtica superación del falso dilema corporizado por los partidarios de la literatura gratuita y de la literatura social. Estos últimos, sin desdeñar las enseñanzas estrictamente literarias de Florida, trataron y tratan de expresar su dura experiencia espiritual en una creación que forzosamente los aleja de la gratuidad y del esteticismo que caracterizaba a ese grupo, sin incurrir, empero, en la simplista doctrina de la literatura social que informaba al grupo de Boedo. A esta promoción de síntesis creo yo pertenecer.»

Sábato aparece en la escena literaria en la década de 1940. Antes ha sido dirigente político e investigador científico. Desde sus comienzos afirma la voluntad y la necesidad de participar, de intervenir en los debates acerca de los problemas fundamentales de la sociedad contemporánea. Actúa en organizaciones estudiantiles anarquistas, se afilia al Partido Comunista y llega a ser secretario general de la Juventud Comunista. Viaja a Bruselas como delegado del partido al Congreso contra el fascismo y la guerra, pero en esa circunstancia abandona la reunión internacional y rompe con el partido. Desde entonces sus intervenciones las efectuará a título personal. Vuelve a la ciencia y ella parece devolverle el orden y la claridad que necesita; le devuelve un perdido arrobamiento. «Todavía recuerdo —le dice a María Angélica Correa en *Genio y figura de Ernesto Sábato* (Eudeba, 1971)— el éxtasis que experimenté en la primera demostración de un teorema. Todo el orden, toda la pureza, todo el vigor que faltaba en mi mundo adolescente y que desesperadamente anhelaba, se me reveló en aquel orbe transparente de las formas geométricas». Acaso siente, como en el poema de Baudelaire («La invitación al viaje») que «allí todo es orden y belleza, lujo, calma y voluptuosidad». Doctorado en física, recibe una beca para trabajar en el Laboratorio Curie de París, pero nuevamente tránsfuga, deja los trabajos científicos, deslumbrado por la experiencia surrealista, cuya irracionalidad choca con los mundos racionales de la ciencia

y el marxismo, meras construcciones abstractas. La ciencia degenera en tecnología y tecnocracia; el marxismo, en dictadura. Ambas avasallan al hombre de carne y hueso, al hombre existencial; desconocen su soberana jerarquía, son engranajes que trituran su dignidad. Esta convicción nutre de energía la vida y la obra de Sábato. Opina y polemiza en sus libros y también en declaraciones, cartas y entrevistas periodísticas, pero no se afilia a partido alguno ni acepta la función pública (salvo su breve actividad de funcionario cultural en el Ministerio de Relaciones Exteriores, en 1958). Es escritor puro, pues escribir constituye su tarea sustancial; y comprometido, en cuanto el escritor (vuelvo a citar el «Interrogatorio preliminar») debería «entrever los valores eternos que están implicados en el drama social y político de su tiempo y su lugar».

ESCRITOR PROBLEMATICO

Sus ensayos de *Uno y el universo* (1945), *Hombres y engranajes* (1951), *Heterodoxia* (1953), *El escritor y sus fantasmas* (1963), *Tres aproximaciones a la literatura de nuestro tiempo* (1969) reiteran, extienden y ahondan la imagen del escritor problemático. Pero los problemas que lo preocupan y obsesionan en el principio no conciernen de un modo particular a lo argentino. La ciencia y el marxismo comienzan por situarlo en un plano general, internacional. Sus lecturas juveniles parecerían prescindir de la contribución argentina. En una de sus declaraciones a María Angélica Correa confiesa que «era más fácil encontrar jóvenes que leyeran a Gorky que a Mansilla o Cané. Esta fue una de las grandes contradicciones de nuestra formación y uno de los hechos que durante tanto tiempo cavó abismos entre nosotros y nuestra propia patria: por tomar contacto con una realidad fuimos enajenados de otra». Sábato y las figuras de su promoción miran hacia afuera en un momento del mundo en que los problemas se tornan generales. Las comunicaciones, por su lado, tienden a facilitar el pulso unísono de la vida. *Uno y el universo* da la medida de la afirmación del hombre en medio de una inmensidad que va más allá del planeta. Lo que importa es preservar al hombre concreto, liberarlo del fetichismo de la ciencia, así como de las ideologías totalitarias que a la sazón dominaban buena parte de Europa e iban a incendiarla en otra guerra mundial. También importa, consecuentemente, preservar a la literatura de la tendencia puramente ingeniosa.

Hombres y engranajes extiende el campo del escritor problemático que traza en este libro una «autobiografía espiritual». Sus reflexiones se profundizan y se aclaran cada vez más señalando otro eslabón de una meditación padecida en la propia carne. «Estamos una vez —dice en la «Introducción— en la noche metafísica, solitarios y pequeños, angustiados ante la infinita grandeza del universo.» Uno y el universo. La segunda guerra ha descubierto horrores inconcebibles que «nos han abierto por fin los ojos para revelarnos con crudeza la clase de monstruo que habíamos engendrado y criado orgullosamente». Hay que despedirse del siglo XIX y ver patente la índole de la centuria que nos ha tocado vivir; reconocer los errores seculares de la civilización occidental y promover una reacción existencial. «Es falso que el hombre desee ese pensamiento objetivo y desinteresado: quiere el conocimiento trágico, que se amasa no sólo con la razón, sino con la pasión y la vida. El hombre se rebela contra lo general y lo abstracto, contra el principio de contradicción; porque el hombre de carne y hueso es justamente la contradicción: es y no es, es santo y es demonio, ama y odia, es pequeño y a la vez es capaz de portentosas hazañas». Este es el hombre que cuenta y debe tenerse en cuenta para no condenarlo. En cuanto a la literatura, «ha dejado de pertenecer a las bellas artes, para ingresar en la metafísica». Sartre y Camus lo estimulan.

Heterodoxia, desde el título, define la posición tenazmente independiente de Sábato, su condición sin cesar problemática. Plantear problemas, replantearse problemas es la tarea del hombre y el escritor (no hay aquí diferencia alguna), la tarea que Sábato sigue cumpliendo por íntima necesidad. El subtítulo del libro, «Fragmentos sobre filosofía del sexo», señala el examen, desde otro punto de vista —el sexo—, de los temas que lo persiguen desde siempre. No está ausente la referencia a la literatura, pero a este problema le dedicará un nuevo libro: *El escritor y sus fantasmas*, otra inmersión en lo contemporáneo y continuación de una autobiografía espiritual que no ha dejado de fluir a lo largo del tiempo.

Contempla ahora más de cerca la realidad nacional, a la cual ha llegado después de un largo rodeo en torno de asuntos sin fronteras geográficas, aunque delimitados por el aquí y el ahora. Hay un hombre contemporáneo, pero también un modo de ser contemporáneo a través de la nacionalidad. Y cómo ve al hombre argentino. «Nuestro hombre es de contornos indecisos, complejos, variables, caóticos. Esto es como un campamento en medio de un cataclismo universal. Se necesitarán muchas novelas y muchos escritores para dar un cua-

dro completo y profundo de esta realidad enmarañada y contradictoria: la oligarquía en decadencia, el gaucho pretérito, el gringo que ascendió, el inmigrante fracasado o pobre, el hijo y el nieto de ese inmigrante, el habitante cosmopolita de Buenos Aires (indiferente y apátrida, el hombre que vive aquí como se vive en un hotel). Y todos los sentimientos cruzados y los mutuos resentimientos. Y acaso el problema psicológica y metafísicamente más complejo es el descendiente de extranjeros, extraña criatura cuya sangre viene de Génova o de Toledo, pero cuya vida ha transcurrido en las pampas argentinas o en las calles de esta ciudad babilónica. ¿Cuál es la patria de esta criatura? ¿Cuál es mi patria? Crecimos bebiendo la nostalgia europea de nuestros padres, oyendo de la tierra lejana, de sus mitos y cuentos, viendo casi sus montañas y sus mares. Lágrimas de emoción nos han caído cuando por primera vez vimos las piedras de Florencia y el azul del Mediteráneo, sintiendo de pronto que centenares de años y oscuros antepasados latían misteriosamente en el fondo de nuestras almas. Pero también, en momentos de soledad en aquellas ciudades sentimos que nuestra patria era ésta, estaba acá en la pampa y en el vasto río; pues la patria no es sino la infancia, algunos rostros, algunos recuerdos de la adolescencia, un árbol o un barrio, una insignificante calle, un viejo tango en un organito, el silbato de una locomotora de manisero en una tarde de invierno, el olor (el recuerdo del olor) de nuestro viejo motor en el molino, un juego de rescate. ¿Y cómo esta novela puede ser simple o nítida o folklórica o pintoresca?»

Esta bella página, que da la clave de muchas cosas argentinas y explica la dificultad de hallar una fórmula que sintetice tantos elementos diversos y contradictorios da apoyo para comprender la compleja estructura de *Sobre héroes y tumbas* y de *Abaddón, el exterminador,* dos novelas en que la índole problemática del autor se desentiende del instrumento racional para explayarse con los mismos elementos del caos. Si en los ensayos los análisis se efectúan con ejemplar transparencia, en aquellas novelas *(El túnel* tiene otro carácter) el autor deja que los personajes y los sucesos surjan con oportunidad y sentido propios. Hablando de *Sobre héroes y tumbas,* Sábato se ha referido a la liberación de «una obsesión que no resulta clara ni para él mismo» y a las «incomprensibles historias que me vi forzado a escribir desde que era adolescente», palabras de pasmo ante una realidad enorme y enigmática. «He luchado para darle unidad y acaso sentido, por esa manía que tenemos los hombres de encontrar siempre un orden y un significado a hechos que tal vez no

los tengan. No sé hasta qué punto lo he logrado, pero pienso que en cualquier forma esta crónica puede servir como testimonio de algunos de los problemas que se han vivido (y sufrido) en este extremo del mundo durante los últimos tiempos». A personajes oscuros como Alejandra y su padre se opone Martín. El gesto final de éste al trasladarse al Sur, zona inhóspita e incontaminada, de hombres duros y sanos, equivale a un renacimiento. Personajes argentinos del presente y del pasado se superponen en esta novela en que la preocupación por el país, el compromiso, alcanzan uno de los puntos más altos dentro de las letras argentinas. Victoria plena de la literatura problemática, acrecimiento de una herencia literaria que Hernández y Sarmiento, inaugurando tiempos fecundos, legaron a la posteridad. Sábato la pone al día, le añade dimensión universal, la convierte no sólo en conciencia nacional, sino también en conciencia del tiempo, de un tiempo particularmente crítico, en el cual se derrumba una concepción de la vida y del hombre que surgió en Occidente con el Renacimiento y concluyó por deshumanizar a la humanidad inficionada por el dinero y la razón. Sábato se ha empeñado en denunciar esta situación y en proponer los medios para humanizarla. Una lucha dramática y hasta ahora vana.

JORGE CRUZ

Quesada 2392
1429 Buenos Aires
ARGENTINA

LA LITERATURA ARGENTINA EN ERNESTO SABATO

SABATO.—«*¿Pero puede escribir sobre algún aspecto de su obra que a usted le interese, no?*»

Diálogos Borges-Sábato, p. 156.

Tanto en los *Ensayos* (1) como en las obras de ficción de Ernesto Sábato encontramos un material muy rico para construir no sólo la biografía o la imagen del autor, sino además un cierto modo de revelación de la historia argentina y de la angustia de los argentinos de este siglo. La formación científica, racionalista y universalista de Sábato, contra cuya exclusiva influencia, de otra parte, no ha dejado de rebelarse acentuando así la dimensión existencial del hombre y profundizando en mitos y símbolos, en impulsos vitales e instintos, ha logrado que decantara sus experiencias, elevándolo a símbolo de una situación universal y humana. Por eso se puede decir que si bien las luchas, derrotas y ocasionales victorias que Sábato describe son esencialmente argentinas, son, a la vez, las del hombre occidental, y de ese modo alcanza Sábato a asumir el papel de portavoz de un significativo sector de la humanidad.

Este argentino, hijo de inmigrante, de burguesía media, tan universal por formación como por vocación, se ha planteado con agudo sentido crítico los principales problemas filosóficos, y, sobre todo, los del hombre mismo, en esta época de la historia occidental. «Soy —dice— poco más que un escritor preocupado anhelosamente por la terrible crisis del hombre en este momento catastrófico de la humanidad» (2). Y, sin embargo, y no obstante moverse con soltura y manejar magistralmente los elementos y conceptos más generales y más elevados de la cultura universal, nunca ha sido indiferente a los valores y a las circunstancias nacionales. Más aún, él mismo dice que la difusión mundial de su obra se produce precisamente por haber luchado apasionadamente con sus circunstancias locales.

¿Cuál ha sido ese debate que Sábato ha mantenido con la cultura o, más precisamente, con la literatura nacional argentina? Aunque no nos encontramos, ciertamente, ante un teórico, un historiador o un crítico de la literatura, siempre le ha preocupado a nuestro autor, si

---

(1) Sábato, Ernesto: *Obras, ensayos*, Buenos Aires, Losada, 1970.
(2) Sábato, Ernesto: «Arte y sociedad», en *Cultura...*, p. 40.

bien no ha sido de un modo sistemático, conformar definiciones respecto de este tema y volcar ciertas ideas y juicios acerca de la literatura argentina y sus problemas. Consideramos altamente interesante reunir y presentar dichas opiniones, declaraciones, que, como queda indicado, no constituyen un pensamiento orgánico, sino que han aparecido en forma fragmentaria, esto es, en conferencias, discursos, artículos diversos, y que han sido recogidos en *La cultura en la encrucijada nacional* (3), en *La robotización del hombre y otras páginas* (4), en *Diálogos Borges-Sábato* (5), en su obra de *Ensayos* (6) que se hace fundamental para este breve estudio, así como estimamos también importante el pensamiento de algunos de los personajes novelísticos de *Sobre héroes y tumbas* (7), que hacen declaraciones sobre problemas literarios y que en cierto modo manifiestan o reflejan el suyo propio.

Así hemos de describir, siguiendo a Sábato, los temas y los tipos fundamentales que se han dado a través de la historia de la literatura argentina, los narradores y poetas a que él se refiere, los grupos sociales de que han surgido unos y otros (entre los cuales se sitúa el mismo Sábato), el modo de ser del hombre argentino como consecuencia de sus orígenes y educación que luego se manifiesta en su cultura y dentro de ella en los que el autor define como rasgos de la creación literaria —objeto específico de esta pequeña investigación—, sin olvidar las apreciaciones que aquél hace acerca de la lengua en nuestro uso particular.

JUICIO DE SABATO SOBRE LOS ESCRITORES

Consideramos en este apartado las opiniones que E. Sábato vuelca acerca de los escritores que menciona, y de sus obras. Digamos que dentro de la historia de nuestra literatura, el autor escoge a determinados poetas, novelistas y cuentistas, que le sirven para ejemplificar las características de la literatura que él pretende señalar, quienes son partícipes, además, de ciertos fenómenos y períodos.

Se refiere siempre con elogio al *Martín Fierro* y lo valora especialmente en lo que la obra tiene de intención social, pues históricamente

(3) Sábato, Ernesto: *La cultura en la encrucijada nacional*, Buenos Aires, Editorial Crisis, Colección Rescate, 1973 (en adelante citamos sólo como *Cultura*).

(4) Sábato, Ernesto: *La robotización del hombre y otras páginas*, Buenos Aires, capítulo, Biblio.eca Fundamental, Centro Editor de América Latina, 1981.

(5) Sábato, Ernesto: *Diálogos Borges-Sábato*, Buenos Aires, Emecé Editores, 1976 (en adelante citamos sólo como *Diálogos*).

(6) *Ensayos*.

(7) Sábato, Ernesto: «Sobre héroes y tumbas», en *Obras de ficción*, Buenos Aires, Losada, 1966.

muestra el exilio del gaucho en su tierra así como los problemas espirituales del hombre de todas las épocas.

Dice Sábato: «Si Martín Fierro tiene importancia es porque no se trató de gauchos, ya que también las novelas de Gutiérrez (8) lo hacen sin que por eso sobrepasen los límites del folletín pintoresco; tiene importancia porque Hernández no se quedó en el mero gauchismo, porque en las angustias y contradicciones de su protagonista, en sus generosidades y mezquindades, en su soledad y en sus esperanzas, en sus sentimientos frente al infortunio y a la muerte, encarnó atributos universales del hombre» (9).

Dice en otras ocasiones:

«En cuanto al Martín Fierro pienso que describe el exilio del gaucho en su propia patria. Es un canto para los pobres. No sé cuál habrá sido el propósito deliberado de Hernández al escribirlo y eso no importa. Usted sabe (dirigiéndose a Borges) que los propósitos siempre son superados por la obra, cuando se trata del arte...» (10).

«... permite muchas interpretaciones: sociológicas, políticas, metafísicas» (11).

«...José Hernández logró expresar esos complicados sentimientos del gaucho del 70...» (12).

De Domingo F. Sarmiento, tenemos que se refiere únicamente a su obra *Facundo* con cuyo tratamiento histórico y sociológico disiente, aunque le sirve para exaltar la figura del caudillo en la historia argentina. Recordemos además que Sábato mismo tiene otra obra —incluida en *Sobre héroes y tumbas*— en que exalta a otro personaje histórico: el *Romance a la muerte de Juan Lavalle.* De otra parte, muestra a Facundo como la personificación de la barbarie en Sarmiento *(Facundo o Civilización y Barbarie).*

Dice lo siguiente: «Sarmiento se propuso escribir un libro contra la barbarie y la conclusión fue un libro «bárbaro». Porque Facundo expresa lo que hay en el fondo del corazón de Sarmiento: un bárbaro. El alter-ego del Sarmiento de jacquet» (13).

Luego continúa: «Lo admirable del Facundo es la fuerza de sus pasiones. Está lleno de defectos sociológicos e históricos, es un libro mentiroso, pero es una gran novela» (14).

---

(8) Gutiérrez, Eduardo: *Santos Vega, El Chacho, El mataco, Juan Moreira, Las montoneras, La muerte del héroe, Juan sin patria,* y otras.

(9) *Cultura,* p. 31.

(10) *Diálogos,* p. 23.

(11) *Diálogos,* p. 26.

(12) «El escritor y sus fantasmas», en *Ensayos,* p. 698.

(13) *Diálogos,* p. 27.

(14) *Diálogos,* p. 27.

En otra oportunidad explica: «Ya en el Facundo, escrito a mediados del siglo pasado, se advierte ese terror cósmico al aspacio, mucho del odio o de la fobia nocturna e infantil que Sarmiento manifiesta contra el desierto y la barbarie no es otra cosa que la expresión de los sentimientos que experimenta un hombre cuando en medio de lo desconocido y las tinieblas busca la seguridad de la cueva. Facundo es la biografía de un caudillo feudal, en quien él personifica a la Barbarie» (15).

Dice además: «Sarmiento llevaba a Quiroga bien dentro de sí: es al caudillo lo que el super-yo al inconsciente. Lo insulta, lo escarnece, lo ridiculiza ¡pero cuánto lo admira, qué secretamente lo comprende y lo siente!» (16).

Con respecto a Leopoldo Lugones trata de él principalmente en el diálogo que tuvo con Borges, quien lo considera como el mejor escritor argentino. Sábato se refiere en este caso sólo al aspecto estético de su obra, bien que sin reconocerle casi mérito, finalmente admite que Lugones tiene también «versos austeros y hermosos».

Dice así: «...dije que cierta pompa estilística, que fue combatida por hombres como Borges, parecía entrar ahora en algunas formas de vanguardia.

Sábato: ¿No le parece que *La guerra gaucha* es absolutamente ilegible?

Borges: Desde luego. Pienso que lo hizo un poco para probar que él también podía jugar ese juego.

Sábato: Yo pienso que lo hizo de veras, quizá movido por un oscuro sentimiento de inferioridad. El deseo de probar que él podía escribir como ciertos clásicos. Y aun peor. Pero claro, Lugones tiene también versos hermosos y austeros» (17).

Recurre luego a una investigación del propio Borges para comparar a Lugones con otros escritores nuestros.

Dice Sábato en esa circunstancia: «Es significativo que para Borges, el más grande escritor argentino del pasado sea Lugones. En la primera y más devastadora frase del ensayo que le dedica, afirma: "el genio de Lugones es magníficamente verbal"» (18).

Y continúa: «Ahora bien, ¿por qué ha de ser Lugones quien encarne, con esos defectos, nuestra literatura ejemplar, y no Sarmiento o Hernández, que no lo tuvieron, que nunca escribieron por puro goce verbal, sino para cantar "cosas de fundamento", que jamás ensayaron artificios ni fueron indiferentes, ni tomaron un tema simultáneamente

(15) «El escritor y sus fantasmas», en *Ensayos*, p. 770.
(16) «Heterodoxia», en *Ensayos*, p. 297.
(17) *Diálogos*, p. 38.
(18) Borges, Jorge Luis: *Leopoldo Lugones*, Buenos Aires, Editorial Troquel, 1955.

para la exaltación y para la burla (como si la vida de los hombres fuera un juego), ni convirtieron su necesidad de expresión en mera habilidad o destreza retórica, ni se propusieron temas ocasionales para darse el lujo de resolverlos técnicamente, ni eran artífices que se proponían el estupor? Por algo, como lo reconoce el propio Borges, nos resulta ahora frío y pomposo Lugones, por algo lo hemos abandonado, mientras leemos cada día con mayor admiración y fervor las tumultuosas páginas de *Facundo* o la poesía de *Martín Fierro,* que parca y virilmente nos transmite la trágica belleza de una raza de hombres exiliada en su propia patria» (19).

De Don Enrique Larreta, tenemos que Sábato emite juicio respecto solamente de una de las obras del escritor, es decir, *La gloria de don Ramiro.* Dice el autor: al comparar dos modos de construir ficciones con personajes de la Historia, la de aquél y la de Shakespeare: «Una es la Larreta, estudiando a fondo las circunstancias sociales, políticas, costumbristas y lingüísticas de la época; pero si no se tiene auténticamente genio, con este procedimiento no se escribe una gran novela: a lo más se puede fundar un museo. Tenemos la sensación, al leer *La gloria de don Ramiro,* de hacer arqueología; los personajes no son vivientes ni actuales: son antiguos. Hay cierto aire de atmósfera viciada y de herrajes oxidados. Parece inútil recordar que gente como don Ramiro no era «gente antigua», sino gente sin más. El calificativo o el determinativo de «antigua» es fatal, porque nadie puede ser viviente después de tres siglos de momificación...» (20) (de Shakespeare dice «quien toma héroes de la historia y los convierte en sus contemporáneos, única forma de no fabricar monigotes que sólo existen en el papel») (21).

En cuanto a Ricardo Güiraldes, encontramos opiniones diversas de Ernesto Sábato; así, en los *Ensayos* y en la novela, dice:

«En el caso de Güiraldes, es evidente que lo hace trascendente el acento problemático y hasta religioso de su obra: el tema de la vuelta a la tierra, ya ensayado en una obra literariamente mala como *Raucho* alcanza su máxima dimensión en *Don Segundo Sombra.* Y su sentido trascendente lo separa de sus amigos del grupo Martín Fierro...» (22).

En otro punto expresa: «...otro artista salido de la clase alta, atormentado y auténtico, lograba romper su ropaje esteticista para expresar, a través de un mito, su ansiedad trascendente, porque tampoco

---

(19) «El escritor y sus fantasmas», en *Ensayos,* pp. 772 y ss.
(20) «El escritor y sus fantasmas», en *Ensayos,* p. 691.
(21) «El escritor y sus fantasmas», en *Ensayos,* p. 691.
(22) «El escritor y sus fantasmas», en *Ensayos,* p. 507.

Güiraldes es grande por haber sabido revelar, a través de un hermoso mito, la inquietud existencial del argentino de hoy» (23).

En *Sobre héroes y tumbas,* en el diálogo que mantienen Bruno y Martín acerca de los escritores argentinos, encontramos lo siguiente:

—¿Y Güiraldes?

—¿En qué sentido?

—Quiero decir, eso del europeísmo.

—Bueno, sí. En algún sentido y por momentos, *Don Segundo Sombra* parecería haber sido escrito por un francés que hubiese vivido en la pampa. Pero mire, Martín, observe que he dicho «en algún sentido», «por momentos». Lo que significa que esa novela no podría haber sido hecha por un francés. Creo que es esencialmente argentina, aunque los gauchos de Lynch sean más verdaderos que los de Güiraldes. Don Segundo es un paisano mitológico, pero aun así es nada menos que un mito. Y la prueba de que es un mito auténtico es que ha prendido en el alma de nuestro pueblo. Aparte de que Güiraldes es argentino por su preoupación metafísica...» (24).

Otro de los escritores a que hace referencia Sábato es Roberto Arlt, al que identifica con el hombre de la calle que escribe, al que trata de rescatar como narrador pese a sus defectos y toma como símbolo de la gente de Boedo (25).

Así, dice: «Roberto Arlt escribía sus novelas que algunos creen costumbristas, pero que en realidad son mágicas y desaforadas fantasías de un ser desgarrado por el mal metafísico...» (26). Luego lo une con Enrique Santos Discépolo para referirse a ellos como «estos dos genios del arroyo redactaban a su manera el Tratado de la Desesperación...» (27).

En el diálogo con Borges lo trae para mostrar una idea: «La realidad es infinita y, además, cada artista crea la suya: el Buenos Aires suyo no puede ser el de Roberto Arlt, porque son dos yos diferentes que la ven, que la recrean...» (28).

En *Sobre héroes y tumbas,* nuevamente en la parte que dedican los personajes a cambiar ideas acerca de los escritores, encontramos lo siguiente:

«—¿Roberto Arlt?

—No le quepa ninguna duda. Muchos tontos creen que es importante por su pintoresquismo. No, Martín, casi todo lo que en él es pinto-

---

(23) «El escritor y sus fantasmas», en *Ensayos,* p. 700.
(24) *Sobre héroes y tumbas,* p. 358.
(25) Véase *Grupos literarios.*
(26) «El escritor y sus fantasmas», en *Ensayos,* p. 700.
(27) «El escritor y sus fantasmas», en *Ensayos,* p. 700.
(28) *Diálogos,* p. 96.

resco es un defecto, es grande *a pesar* de eso. Es grande por la formidable tensión metafísica y religiosa de los monólogos de Erdosain. *Los siete locos* está plagado de defectos. No digo de defectos estilísticos o gramaticales, que no tendría importancia. Digo que está lleno de literatura entre comillas, de personajes pretenciosos o apócrifos, como el astrólogo. Es grande a pesar de todo eso» (29).

De Jorge Luis Borges, Sábato ha escrito mucho en sus *Ensayos*, en su novela, ha conservado personalmente con él en el Diálogo que ha coordinado Orlando Barone y se ha referido a él también en reportajes y entrevistas en distintas ocasiones, lo cual pone de manifiesto que aunque no coincide con él en cuanto a su cosmovisión y al sentido de su creación literaria, sin embargo se siente preocupado hondamente por el lugar de aquel escritor en nuestra literatura, lo que representa, los grupos a que ha adherido, la calidad de su prosa, y la opinión del escritor acerca de otros creadores argentinos. Las presentamos a continuación, con la advertencia de que no incluimos el análisis que hace Sábato de algunos cuentos borgianos, ya que sería demasado específico para nuestro breve estudio (30).

En el diálogo emite el autor varias opiniones, dice: «Kafka no fue conocido por la simple razón de que no quiso publicar. Tomemos el caso de Borges, que es un escritor bastante hermético, y sin embargo es famoso» (31).

Dice también: «...Creo que usted (Borges), es un escritor para escritores. Les precura un deleite que no sé si el lector común siente».

«... Sostengo que usted, Borges, por la naturaleza de su literatura, no sólo es un escritor para escritores sino *de* escritores... toma como personaje —ejemplifica— al Conde Ugolino, personaje de Dante: un hombre ya pasado por la literatura» (32).

Acercándose a la literatura española, dice: «...en un trabajo que escribí sobre usted digo que así como hay dos Flaubert hay dos Borges: uno admira a Quevedo y otro, más profundo, se descubre ante Cervantes» (33).

Luego en el libro de ensayos hace también consideraciones, así: «Parece que en los relatos que forman *Ficciones* la materia ha alcanzado su forma perfecta y lo potencial se ha hecho actual. La influencia que Borges ha ido teniendo sobre Borges parece insuperable. ¿Estará destinado, de ahora en más, a plagiarse a sí mismo?» (34).

(29) *Sobre héroes y tumbas*, p. 358.
(30) Por ejemplo: «La muerte y la brújula», en *Ensayos*, p. 73, en «Uno y el universo»; «La biblioteca de Babel», en *Sobre héroes y tumbas*, p. 359.
(31) *Diálogos*, p. 30.
(32) *Diálogos*, p. 56.
(33) *Diálogos*, p. 65.
(34) «Uno y el universo», en *Ensayos*, p. 20.

En otro momento dice: «la Escuela de Viena asegura que la metafísica es una rama de la literatura fantástica. Esta afirmación pone de mal humor a los metafísicos y de excelente ánimo a Borges: los juegos metafísicos abundan en sus libros. En rigor, creo que todo lo ve Borges bajo especie metafísica: ha hecho la ontología del truco y la teología del crimen orillero; las hipóstasis de su realidad, suelen ser una Biblioteca, un Laberinto, una Lotería, un Sueño, una Novela Policial; la historia y la geografía son meras degradaciones espacio-temporales de alguna eternidad regida por un Gran Bibliotecario» (35).

Luego: «A usted, Borges, heresiarca del arrabal porteño, latinista del lunfardo, suma de infinitos bibliotecarios hipostáticos, mezcla rara de Asia Menor y Palermo, de Chesterton y Carriego, de Kafka y Martín Fierro; a usted, Borges, lo veo ante todo como un Gran Poeta.

Y luego así: arbitrario, genial, tierno, relojero, débil, grande, triunfante, arriesgado, temeroso, fracasado, magnífico, infeliz, limitado, infantil, e inmortal» (36).

En otro punto interrogan a Sábato: «¿Considera usted a Borges como a un escritor preciosista?» y él responde: «Es indudable que buena parte de su obra es bizantina y que en buena parte el acento está colocado sobre lo puramente estético, lo que nunca podría decirse de Dante, de Shakespeare, de Tolstoi...; escritores poderosos en que el acento está colocado sobre la Verdad y en los que la belleza se da como consecuencia, porque esa Verdad es expresada mediante el gran resplandor poético, con la belleza a menudo terrible que es característica de estos testigos trágicos de la condición humana. Sí, en Borges se incurre a veces en lo precioso, y es por lo que lo admiran ciertas personas. Pero una de las peores desdichas de un creador es que lo admiren por sus defectos. De modo que los genuinos defensores de Borges no son esas personas sino gente como nosotros: los que reconocemos lo que en él hay de admirable y queremos rescatarlo de entre su preciosismo. Está de moda en la izquierda argentina repudiar a Borges: escritores que no le llegan a los tobillos nos dicen que Borges es inexistente... Los que venimos detrás de Borges, o somos capaces de reconocer sus valores perdurables o ni siquiera somos capaces de hacer buena literatura» (37).

En otro comentario de Sábato, tenemos lo que sigue: «En el prólogo que Ibarra redactó para la versión francesa de *Ficciones*, al lado de inteligentes aciertos, sostiene equivocadamente que "personne n'a moins de patrie que Jorge Luis Borges". Yo pienso que, por el contrario,

---

(35) «Uno y el universo», en *Ensayos*, p. 22.
(36) «Uno y el universo», en *Ensayos*, p. 23.
(37) «El escritor y sus fantasmas», en *Ensayos*, p. 503.

todos sus atributos son peculiares de cierto tipo de argentino». En primer término, su constante preocupación por el tiempo y la consecuente inclinación metafísica. Pero además hay un léxico y un estilo que no podían aparecer sino en el Río de la Plata. Como orgullosa manera de reivindicar la patria contra los advenedizos, se dan en muchos argentinos de la antigua clase agropecuaria ciertos matices lingüísticos del criollo y hasta del simple gaucho en los que se trasluce esa mezcla de estoicismo hasta el infortunio, de melancólica poesía, de velada ironía y de arrogante orgullo detrás de una aparente modestia que eran propios de aquella raza de hombres de una etapa dura e infinita. Por vocación literaria y por orgullo nacional, Borges recoge y estiliza admirablemente esos matices y de pronto, con un giro o un par de palabras que no tienen ese grueso color local de los folkloristas, crea vertiginosamente patria.

«...También Borges ha estado sometido a esta doble tensión (la criolla y la europea), como Güiraldes, ... pero más literario que vital, más refinado que poderoso, ha producido una obra frecuentemente bizantina, aunque hermosa» (38).

Ya en la obra narrativa, tenemos en el diálogo que en *Sobre héroes y tumbas* mantienen Bruno y Martín, respecto de nuestros escritores (39):

«...¡En cuanto a lo que Méndez dice de Borges!...

Se sonrió.

—Dicen que es poco argentino —comentó Martín.

—¿Qué podría ser sino argentino? Es un típico producto nacional. Hasta su europeísmo es nacional. Un europeo no es europeísta: es sencillamente europeo.

—¿Usted cree que es un gran escritor?

Bruno se quedó pensando.

—No sé, de lo que estoy seguro es de que su prosa es la más notable. Dice Sábato, entre otros: «Así sucede que en períodos difíciles de la Historia, al mismo tiempo que aparece una literatura problemática (como expresión directa de la crisis), generalmente hace también su aparición una literatura lúdica (expresión inversa) ... En alguna ocasión, esa antítesis puede ser el trasunto de una antítesis social, ya que es más fácil que la literatura exquisita sea expresión de una clase revolucionaría o por lo menos inquieta: fue, en buena medida, el problema Boedo-Florida en Buenos Aires» (40).

---

(38) «El escritor y sus fantasmas», en *Ensayos*, pp. 771 y ss.
(39) *Sobre héroes y tumbas*, pp. 358 y ss.
(40) *Cultura*, p. 47.

Intenta luego un análisis de ciertos escritores pertenecientes a uno u otro grupo o a los dos y de las causas a que pudieron obedecer, pero señala: «... Cualquier tentativa de explicar el fenómeno literario en términos puramente estéticos o puramente sociales está, así, condenada al fracaso» (41).

Y ejemplifica mostrando la relación entre el origen del escritor y la tendencia de su grupo, dice:

«La superposición de una Argentina inmigratoria a la vieja nación semifeudal se manifiesta, después de la primera guerra mundial, en dos grandes corrientes literarias: la aristocrática y la plebeya. De un lado, escritores como Güiraldes y Oliverio Girondo, cuya cultura es a menudo la de un bachiller francés. Del otro, escritores surgidos del pueblo como Roberto Arlt, influidos por grandes narradores rusos del siglo pasado y por los doctrinarios de la revolución... «Esta división se manifestaría, literariamente, hacia 1920, en los grupos de Florida y Boedo. Y daría dos arquetipos: J. L. Borges y R. Arlt. Al producirse la crisis universal de 1930, terminó aquí la era del liberalismo, y como consecuencia, empezó el derrumbe de una serie de mitos, instituciones e ideas. En esa atmósfera crítica se formó la nueva generación de escritores a que pertenezco, y la estructura literaria se complicó radicalmente: en algunos representantes de la literatura «pura» se acentuó poco a poco el encierro en su torre o la evasión; en los herederos de Boedo se agudizaba el acento social o se hacía más duro, a causa del auge del marxismo-leninismo; en otros, en fin, desgarrados por una y otra tendencia, oscilando de un extremo al otro, terminó por realizarse una síntesis que es, a mi juicio, la auténtica superación del falso dilema corporizado por los partidarios de la literatura gratuita y de la literatura social...» (42).

En otra de sus obras, *Ensayos*, en que trata el mismo asunto, finaliza esta parte de la explicación, diciendo: «A esta promoción de síntesis creo yo pertenecer» (43).

Se sitúa, pues, a sí mismo, y es oportuno recordar que Ernesto Sábato es posterior a Boedo y Florida, a la vez que es anterior a la que se dio en llamar la generación del 55, surgida después de la caída del gobierno peronista.

Observemos además que nombra a Roberto Arlt como arquetipo o como símbolo del grupo de Boedo, aunque históricamente no perteneció a él ni se adhirió a sus preceptos; no podría situarse de ningún modo

---

(41) *Cultura*, p. 49.
(42) *Cultura*, pp. 49 y ss.
(43) «El escritor y sus fantasmas», en *Ensayos*, p. 507.

como representante. En este caso, como lo hace en el juicio de los escritores, vuelve a una revalorización del escritor.

También en los ensayos se refiere a otro escritor que le interesa especialmente a Sábato y dice respecto de la cuestión de los grupos:

«Así se explica que una novela como *Adán Buenosayres,* con los notables méritos que tiene, con capítulos de admirable poesía y de penetrante sátira, nos da la sensación de pronto, en otros pasajes, que Marechal se hubiese propuesto hacer la crónica final de aquel grupo brillante —Florida— y talentoso, pero juguetón y un poco cínico, dedicado a la farra y a la tarea de "épater le bourgeois" con sus dichos y acrósticos, en un momento en que el mundo empezaba a derrumbarse y en el que el hombre exigía del artista una actitud más trascendente» (44).

A manera de conclusión, reunimos las declaraciones de Sábato acerca de los caracteres que han configurado nuestra literatura. Para ello trata en primer lugar de advertir lo propio del ser argentino, lo cual se hace una tarea ardua. El autor lo explica así:

«Nuestro hombre es de contornos independientes, complejos, variables, caóticos. Esto es como un campamento en medio de un cataclismo universal. Se necesitarían muchas novelas y muchos escritores para dar un cuadro completo y profundo de esta realidad enmarañada y contradictoria: la oligarquía en decadencia, el gaucho pretérito, el gringo que ascendió, el inmigrante fracasado o pobre, el hijo y nieto de ese inmigrante, el habitante cosmopolita de Buenos Aires (indiferente y apátrida, el hombre que vive aquí como se vive en un hotel). Y todos los sentimientos cruzados y los mutuos resentimientos» (45).

Luego, ya definiendo su propia situación, dice:

«...Y acaso el problema psicológica y metafísicamente más complejo es el descendiente de extranjeros, extraña criatura cuya sangre viene de Génova o de Toledo, pero cuya vida ha transcurrido en las pampas argentinas o en las calles de esta ciudad babilónica. ¿Cuál es la patria de esta criatura? ¿Cuál es mi patria? Crecimos bebiendo la nostalgia europea de nuestros padres, oyendo de la tierra lejana, de sus mitos y cuentos, viendo casi sus montañas y mares. Lágrimas de emoción nos han caído cuando por primera vez vimos las piedras de Florencia y el azul del Mediterráneo, sintiendo de pronto que centenares de años y oscuros antepasados latían misteriosamente en el fondo de nuestras almas. Pero también, en momentos de soledad en aquellas ciudades, sentimos que nuestra patria es ésta, estaba acá en la pampa y el vasto río; pues la patria no es sino la infancia, algunos rostros,

(44) «El escritor y sus fantasmas», en *Ensayos,* p. 507.
(45) *Cultura,* p. 29.

algunos recuerdos de la adolescencia, en árbol o un barrio, una insignificante calle, un viejo tango en un organito, el silbato de una locomotora de manisero en una tarde de invierno, el olor (el recuerdo del olor) de nuestro viejo motor en el molino, un juego de rescate. ¿Y cómo esta novela puede ser simple o nítida o folklórica o pintoresca?» (46).

Da cuenta luego el autor del dilema entre una literatura que no presente disfraces ni vestimentas, esto es, una literatura folklórica por oposición a una «nacionalista» digamos, y concluye en que la clave reside en la profundidad de los temas que aborde y en los problemas que sus protagonistas se planteen y no, precisamente, en que lleven traje de gaucho. Así, un drama profundo es de hecho nacional «porque los sueños de que están tejidos los seres de ficción surgen de ese ámbito oscuro que tiene sus cimientos en la infancia y en la patria» (47).

Señala además que lo que en una época se consideró lo representativo de lo argentino, no agota la problemática argentina. Pone de manifiesto el autor, como lo hemos visto, la tremenda complejidad que supone pretender expresarnos, de acuerdo con la complejidad de nuestros orígenes. No obstante, como se verá, Sábato llega a algunas especificaciones. Digamos cómo otra de las ideas del escritor que rechaza el concepto del arte sólo como reflejo de la sociedad en que se produce y lo entiende más como una necesidad del artista de crear una nueva realidad a través del arte. Para proseguir con las citas del autor, incluimos a continuación una consideración acerca de la literatura del siglo XX, pues la muestra luego como una de las características de nuestra propia literatura. Así, enuncia en los ensayos, como «Literatura trágica»:

«Es ésta una literatura verdadera, difícil, y trágica, con una dureza que desconoció el siglo XIX, excepto en aquellos escritores que intuyeron el derrumbe. Lejos de decaer, la novela y el drama han profundizado los grandes enigmas éticos y religiosos... la gran literatura de nuestro tiempo es eminentemente metafísica y sus problemas son los problemas esenciales del hombre y su destino... La literatura ha dejado de pertenecer a las Bellas Artes, para ingresar en la metafísica» (48).

Refiriéndose al Tango, canción de Buenos Aires, trata Sábato acerca del «hibridaje», dice lo siguiente:

«En cuanto a la literatura del Plata, que tanto critican por prolongar en algún sentido los temas y las técnicas europeas, es otro fenómeno del hibridaje: porque, a menos de exigir que escribamos en querandi

---

(46) *Cultura,* p. 30.
(47) *Cultura,* p. 30.
(48) «Hombres y engranajes», en *Ensayos,* p. 247.

y describamos la caza del avestruz, no veo cómo, coherentemente, puede hablarse de una pureza nacional. Pensar que una literatura nacional sólo es aquélla que se ocupa de indios o de gauchos, es adherirse insensiblemente al apocalipsis de Ibarguren (quien dijo que el tango no es argentino sino producto del mestizaje)» (49).

Prosigue el autor: «No es éste el lugar para que examinemos de qué manera la preocupación metafísica constituye la materia de nuestra mejor literatura. Aquí queremos señalarlo, simplemente, en este humilde suburbio de la literatura argentina que es el tango...» (50).

Para Sábato, Zum Felde ha comprendido la condición de nuestra realidad y el sentido problemático de nuestra literatura. Así: «En este desorden, en este perpetuo reemplazo de jerarquías y valores, de culturas y de razas, ¿qué es lo argentino? ¿Cuál es la realidad que han de develar nuestros escritores? Al menos en lo que al Plata se refiere, es evidente que su misión consiste en la descripción de esa alma atormentada por el caos, de esa anhelosa búsqueda de un orden y un porqué. En otras palabras, esa violenta tectónica de nuestra realidad nos determina hacia literatura problemática: en lo social, en lo político, y, en última instancia, en lo metafísico... Y así, contra los que argumentan que este tipo de literatura es un fenómeno europeo, que carece de sentido en América, que es propio de pueblos "viejos", podemos responder que, por el contrario, esta realidad exige, más perentoriamente que aquélla (pues todo aquí se siente como más transitoria)» (51).

«...Y en cuanto a nosotros se refiere, no dudo de que las únicas obras que pasarán a nuestra historia literaria son aquellas que fueron creadas con sangre, sufriendo el drama de su época y de sus contemporáneos, sus situaciones límites frente a la soledad y la muerte. Es así que la literatura argentina ha señalado con obras esenciales las grandes crisis de la nación. En sus mismos comienzos, con *Facundo,* obra sociológica e históricamente equivocada, pero novelísticamente genial. En la crisis que sigue a la guerra del Paraguay, en que la corrupción y la desilusión se apodera de los mejores espíritus, con el *Martín Fierro* y con algunas novelas de Cambaceres y Payró. En la crisis que señala el fin del liberalismo, hacia el año 30, con algunas obras de Roberto Arlt, de Güiraldes, de Mallea y de Discépolo» (52).

Bajo el subtítulo de *Desazón y literatura nacional,* ha de señalar aquí, precisamente, esa característica de nuestra literatura.

---

(49) «Tango, canción de Buenos Aires», en *Ensayos,* p. 443.
(50) «Tango, canción de Buenos Aires», en *Ensayos,* p. 450.
(51) «El escritor y sus fantasmas», en *Ensayos,* pp. 501 y ss.
(52) «El escritor y sus fantasmas», en *Ensayos,* pp. 506 y ss

Dice: «En estos últimos años, en estas décadas de desazón y de tristeza, he pensado que una literatura nacional no lo es porque recurra a los atributos externos de vestimenta o de lenguaje. Y que puede serlo, en el más profundo sentido, una literatura que exprese nuestro desconcierto. Ya que si los problemas últimos del hombre son perennes (los problemas de su esencial finitud, de su esencial imperfección terrenal), esos monstruos de la soledad y de la desesperanza sólo aparecen en la angustiosa noche de una nación. ...Toda gran literatura nacional resulta así una despiadada acusación a la patria, precisamentey en la medida en que es un despiadado ataque que el artista hace a su propia alma, en virtud de ese doble y oscuro proceso que da origen a los personajes de la ficción...» (53).

En otro punto que denomina como *Tristeza, resentimiento y literatura,* dice lo siguiente: «Pocos países en el mundo debe de haber en que el sentimiento de nostalgia se haya reiterado tantas veces: en los primeros españoles, porque añoraban su patria lejana; luego en los indios, porque añoraban su libertad perdida y su propio sent'do de la existencia; más tarde, en los gauchos desplazados por la civilización gringa, exiliados en su propia tierra, rememorando la edad de oro de su salvaje independencia: simultáneamente, en los viejos patriarcas criollos, porque sentían que aquel hermoso tiempo de la generosidad y de la cortesía era suplantado por el más crudo materialismo; y en fin por los inmigrantes porque extrañaban su terruño europeo, sus costumbres milenarias...» (54).

Ya en la literatura, dice: «...La autenticidad (de la tristeza) está probada en el hecho de que nuestra mejor literatura es triste, melancólica o pesimista: desde Hernández hasta Borges y Marechal, pasando por Payró, Lynch, Güiraldes y Arlt» (55).

Prosigue diciendo: «...Negar el resentimiento en la Argentina puede ser lindo, pero tiene el pequeño defecto de ser totalmente falso. Y también en esto nuestra mejor literatura nos da irrefutable testimonio desde el Martín Fierro hasta los monólogos de Erdosain, pasando por los feroces diálogos de *La Gringa* (en que Florencio Sánchez pinta con crudeza el violento rencor del paisano contra el intruso enriquecido; violento hasta la injusticia)» (56). Todo ello lo explica Sábato a través de los procesos históricos sufridos en nuestra patria.

En otro momento de sus reflexiones, se refiere a la peculiaridad de la metafísica en distintos autores, como José Hernández y Roberto

---

(53) «El escritor y sus fantasmas», en *Ensayos*, pp. 678 y ss.
(54) «El escritor y sus fantasmas», en *Ensayos*, p. 693.
(55) «El escritor y sus fantasmas», en *Ensayos*, p. 695.
(56) «El escritor y sus fantasmas», en *Ensayos*, p. 695.

Arlt (57), y concluye diciendo: «Y nuestra patria, sacudida desde sus mismos orígenes por los trastornos sociales, parece particularmente destinada a revelarse con una literatura de acento metafísico» (58).

En la novela *Sobre héroes y tumbas,* siempre en el diálogo que mantienen los personajes, señala el escritor ciertos fenómenos de la literatura argentina, dicen en estos pasajes:

«—Es curioso la calidad e importancia que tiene en este país la literatura fantástica... ¿A qué podría deberse?

Tímidamente Martín le preguntó si no podía ser consecuencia de nuestra desagradable realidad, una evasión.

—No, también es desagradable la realidad norteamericana. Tiene que haber otra explicación» (59).

«...(Bruno) Caminó un trecho en silencio.

—En realidad se dicen muchas tonterías sobre lo que *debe* ser la literatura argentina. Lo importante es que sea profunda. Todo lo demás se da por añadidura. Y si no es profunda es inútil que ponga gauchos o compadritos en escena...

Después agregó:

—Y lo que me causa más gracia es que Méndez repudie la influencia europea en nuestros escritores ¿basándose en qué? Esto es lo más divertido: en una doctrina filosófica elaborada por el judío Marx, el alemán Engels y el griego Heráclito. Si fuésemos consecuentes con esos críticos, habría que escribir en querandí sobre la caza del avestruz. Todo lo demás sería adventicio y antinacional. Nuestra cultura proviene de allá ¿cómo podemos evitarlo? ¿Y por qué evitarlo? No recuerdo quién dijo que no leía para no perder su originalidad... Y lo que podríamos llamar el ateísmo de la patria son los cosmopolitas, esos individuos que viven aquí como podrían vivir en París o en Londres. Viven en un país como en un hotel. Pero seamos justos: Borges no es de ésos, pienso que a él le duele el país de alguna manera...».

Prosiguiendo y una vez que se ha referido a Güiraldes, dice el personaje: «...Aparte de que Güiraldes es argentino por su preocupación metafísica. Eso es característico: ya sea Hernández, ya sea Quiroga, ya sea Roberto Arlt» (60).

Tenemos que en la ficción reitera algunas ideas volcadas en la obra de ensayos.

Digamos, pues, que Sábato distingue una literatura lúdica de una literatura problemática, como dos modos de entender la creación.

---

(57) «El escritor y sus fantasmas», en *Ensayos,* p. 700.
(58) «El escritor y sus fantasmas», en *Ensayos,* p. 700.
(59) *Sobre héroes y tumbas,* p. 355.
(60) *Sobre héroes y tumbas,* p. 356.

De otra parte, y tal como queda expresado a través de sus propios comentarios, los rasgos que configuran nuestra literatura nacional, según Ernesto Sábato, serían: el europeísmo como influencia, los estados de la metafísica, la tristeza, el sentimiento melancólico, el resentimiento, que trasuntan personaje y obra como manifestación de nuestro modo de ser de los que encuentra fundamento en nuestro origen y nuestra historia.

Apuntemos, finalmente, que en la obra de Sábato aparecen asimismo juicios y opiniones de carácter lingüístico, entre los que, en una mera enunciación de temas, podemos destacar: su preocupación por valorar la lengua española, con las peculiaridades que adquiere en nuestro país; la destacada importancia de la lengua española en el uso argentino como se muestra en la creación literaria; el castellano como vínculo de unión con nuestros hermanos hispanoamericanos; la «lengua» académica y el uso del lenguaje; la lengua como instrumento de la literatura; el sentimiento de inferioridad de nuestros escritores y docentes ante la lengua castiza; el voseo en el Río de la Plata y otros. Pese a la proximidad de estos asuntos con los que hemos tratado en este pequeño trabajo y al indudable interés de estos juicios y opiniones, no podemos considerarlos aquí ya que exceden los límites que nos hemos impuesto y constituirían por sí mismos el objeto de otro estudio.

AMALIA INIESTA

San Juan 4129
1233 Buenos Aires
ARGENTINA

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

Sábato, Ernesto: *La cultura en la encrucijada nacional.* Buenos Aires. Editorial Crisis. Colección Rescate. 1973.

Sábato, Ernesto: *La robotización del hombre y otras páginas.* Buenos Aires. Capítulo. Biblioteca Fundamental, Centro Editor de América Latina. 1981.

Sábato, Ernesto, y Borges, Jorge Luis: *Diálogos Borges-Sábato.* Buenos Aires. Emecé Editores. 1976.

Sábato, Ernesto: *Hombres y engranajes.* Buenos Aires. Emecé Editores, 1951.

Sábato, Ernesto: *El escritor y sus fantasmas.* Madrid. Aguilar. 1963.

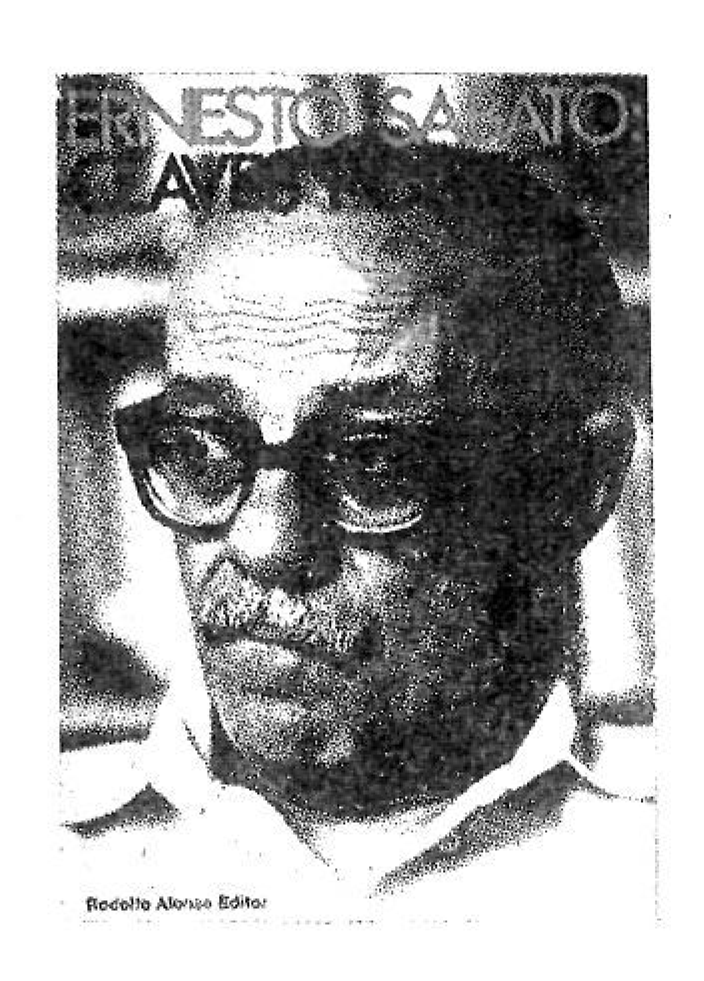
Sábato, Ernesto: *Obras Ensayos.* Buenos Aires. Editorial Losada. 1970.

(Del cual usamos los siguientes):

— *El escritor y sus fantasmas.* 1963.
— *Uno y el universo.* 1945.
— *Hombres y engranajes.* 1951.
— *Heterodoxia.* 1953.
— *Tango, canción de Buenos Aires.* 1962.

Sábato, Ernesto: *Sobre héroes y tumbas.* Buenos Aires. Editorial Losada. 1966.

TESTIMONIOS SOBRE SABATO



SABATO MORAL

En 1971 se publicó en Buenos Aires un pequeño libro de Sábato, *Claves políticas,* que contiene diversos testimonios y documentos sobre el peronismo, el Chile de Allende, los organismos parapoliciales, el compromiso del escritor, etc. El primero y más largo texto de esa publicación se llama «Confrontaciones con la nueva generación» y es, en efecto, una conversación, sobre ése y otros temas, mantenida entre Sábato y, esporádicamente, Matilde, su mujer, con el paraguayo Lincoln Silva y los argentinos Liliana Heker, Amílcar Romero, Isidoro Blainstein, Bernardo Jobson y Abelardo Castillo, todos ellos del grupo de la revista *El Escarabajo de Oro.* En un lugar de la transcripción de esa conversación, página 41 del libro, leo estas líneas: «Mirá, Matilde, yo no me voy a poner a explicarte a vos también que... Cada vez que he creído necesario comprometerme, me he comprometido. Vos lo sabés bien. Y ellos también lo saben. *(Hay interrupciones, alguien dice "pero nosotros no somos todo el mundo". Sábato se va exasperando.)* Y, felizmente, lo tengo todo documentado. Desde ofrecerme como voluntario para contribuir en algo contra el nazismo (todavía tengo la carta de la Embajada, que aquí pueden ver), hasta intervenir cuando se lo iba a fusilar a Hugo Blanco en Perú, mientras sociólogos marxistas se negaban elegantemente, y eso lo saben ustedes porque *El Escarabajo* lo publicó; desde denunciar el caso Eichmann, hasta repudiar la amenaza norteamericana de invasión a Cuba; desde abandonar a mi familia o quedar en la calle o perder mis cátedras por denunciar la muerte de aquel muchacho Blainstein... *(En este momento sucede algo que nadie habia previsto. Sábato, que ha estado hablando casi a gritos, de pronto se interrumpe. Isidoro Blainstein acaba de decir:* "Era mi hermano." *Se hace un silencio impresionante.)*»

* * *

De la misma conversación, páginas 50-51; «En 1929 me vinculé con los anarquistas de La Plata. A partir de 1930 participé como dirigente en las luchas estudiantiles contra la dictadura de Uriburu. Fue enton-

ces que llegué al marxismo y entré al movimiento comunista. Durante varios años de lucha, en que abandoné familia y estudios, fui dirigente del movimiento juvenil comunista y del movimiento estudiantil *Insurrexit.* Sufrí numerosas persecuciones y estuve fuera del país en dos oportunidades. En 1934 participé, como delegado argentino, en un Congreso por la paz, en Bruselas. Y allí comenzó mi alejamiento del movimiento comunista, por discrepancias políticas y filosóficas, pero sobre todo por mi posición contra la dictadura stalinista: fue el momento en que habían comenzado los procesos de Moscú. Políticamente, me empecé a alejar del comunismo como consecuencia de las atrocidades stalinistas, y filosóficamente, aunque conservando un gran respeto por Marx y una fuerte marca de su pensamiento, fui acercándome cada vez más hacia el personalismo de Mounier y hacia una síntesis de marxismo con existencialismo. El que quiera conocer bien este proceso lo puede leer en *Hombres y engranajes.* Esta evolución política y filosófica no me impidió, sin embargo, declarar en cada ocasión mi solidaridad con los pueblos oprimidos y con las clases populares, así como mi sistemático repudio al racismo hitlerista y a sus monstruosos crímenes. Los diarios de nuestro país y del continente registran cada una de esas actitudes y me parece inútil certificarlas, yo mismo, una vez más, como si debiera rendir examen ante un jurado olvidadizo o de mala fe, y para colmo constituido por escritores de tercer orden. Pero desde las torturas a obreros comunistas y peronistas hasta la guerra en Viet-Nam, desde el suplicio y asesinato de Vallese hasta la muerte de los estudiantes Cabral y Bello, desde mi declaración en favor de los guerrilleros de Salta hasta mi protesta por la condena del guerrillero Hugo Blanco, desde mis declaraciones contra la invasión a Santo Domingo hasta mi defensa de la revolución cubana en cada momento de peligro, desde mis protestas por la quema de libros en nuestra aduana hasta las que hice por la invasión a la Universidad, no ha habido un solo acontecimiento decisivo que no haya contado con mi compromiso. No creo demasiado pretencioso de mi parte decir que si actitudes de esta naturaleza pueden ser calificadas de ambiguas y de centristas, cuando no de estar al servicio de intereses oligárquicos, hay que cambiar el lenguaje entero» (1).

* * *

En el número *cero* de un folleto publicitario llamado *Libros. Boletín Informativo Bruguera* y publicado en Barcelona con fecha de febrero-marzo de 1981, se publica una entrevista con Gabriel García Márquez.

(1) Ernesto Sábato: *Claves políticas.* Rodolfo Alonso Editor. Buenos Aires, 1971.

De ese reportaje, y para la reflexión, y a la vez el regocijo, la tristeza y la indignación del lector (así lo espero), cito una pregunta y una respuesta. Pregunta —y afirma— el periodista: «Existiendo casos como Borges, Sábato, etc., ¿crees que se puede ser un buen escritor siendo de derechas, siendo reaccionario?» Responde García Márquez: «Si un escritor es bueno, no es reaccionario. Borges será un reaccionario como hombre, pero como escritor está jodido porque la propia grandeza de su obra contribuye al progreso de la humanidad». Tras leer varias veces esos prontos, inocentemente y al sesgo, al trasluz y entre líneas, no alcanzo a calcular si la pregunta es más frívola que la respuesta, o la respuesta más irresponsable que la pregunta. Esta da por sentado que Sábato es un escritor reaccionario. Y la respuesta del gran cuentista de Colombia parece que también. «Parece», porque ni siquiera menciona al reaccionario, y uno no sabrá nunca si por olvido, por desdén o por no comprometerse opinando. En todo caso, Gabriel García Márquez no defiende a Sábato de esa acusación (y ni siquiera parece considerarlo un escritor valioso, de esos que contribuyen «al progreso de la humanidad»). Y en todo caso, ninguno de los dos se molesta en aclararnos por qué Sábato es reaccionario, y de derechas, y puede que mal escritor. Esta ceremonia de premura, de acusación y de silencio quizá estimula en el lector un poco de tristeza si se mide la distancia entre tan sucinta palabrería y un hombre digno; algo de indignación, también, si el lector recuerda qué escritor se rebela contra las injusticias allí donde éstas se produzcan y qué escritor elige denunciar unas cuantas mientras silencia otras, o colabora en ellas; y algo de regocijo porque, a estas alturas, establecer o insinuar que Sábato es mal escritor, o que meramente no existe, resulta, cuando menos, un amontonamiento. Nada sé del autor de ese reportaje, y desconozco si tiene por costumbre amontonar, y de igual modo ignoro si gusta de los libros de Borges y de Sábato, o si los amontona en su *gulag* de autores reaccionarios. Tampoco sé si García Márquez tiene por reaccionario a Sábato —si es que lo tiene por escritor, pues, a este respecto, tampoco se pronuncia—, aunque no ignoro que admira puntualmente a Borges. Cuando yo era uno de sus amigos (es decir, antes de que el gran fabulador pasase a ser también esa especie de ministro plenipotenciario de uno de los dos bloques que parecen querer arrodillar o exterminar a este planeta, con todos su habitantes puestos), para mostrarme la ecuanimidad de sus admiraciones literarias, García Márquez me hizo ver cómo en su mesita de noche había dos libros de Borges, y me confió que siempre algún libro de Borges ocupaba ese lugar cercano. Recuerdo aquel instante con afecto, con verdadero afecto, y lo refiero para mostrar una hermosa imagen de independencia intelectual en este

maestro del relato que a menudo parece sustituir a la independencia por la obediencia. Lástima que en el reportaje a que aludo el ínclito fabulador se haya dignado omitir llamarle la atención al preguntante. O tal vez él también considera que Sábato es un reaccionario. Hay una cierta moda en esto, al menos en cierta variedad de opinadores. Esa moda parcial, a veces nos induce a reflexionar (las páginas siguientes serán mi reflexión). A veces nos encoleriza (2).

* * *

Una noche, un periodista iberoamericano consiguió llegar a mi cólera. Tomó en sus manos la figura moral de Sábato y a manera de jíbaro pretendió disminuirla para arrojarla luego contra el suelo y pisarla. No usó argumentos, matizaciones, reflexiones (concedo que no los tenía), sino autoritarismos, excomuniones, maniqueísmos e insultos. Incluso le mentó a la madre. Este lengualarga vivía en España, exiliado de una dictadura iberoamericana, Le grité, sentí asco. Eran ya tiempos de la dictadura de Videla; Sábato era, de vez en vez, amenazado por la Triple A, allá, en su Buenos Aires, mientras que su fiscal había resuelto, muy juiciosamente, alejarse de los peligros de su patria y residir en una tierra en donde existen libertades «burguesas» (ellos le ponen siempre unas comillas a esa expresión, aunque jamás proponen otro tipo de libertades más auténticas), en vez de residir en alguno de los países en donde no son toleradas tales intolerables libertades burguesas (ni ninguna otra variedad de libertades, excepto la de obedecer, propagar y repetir las consignas que verticalmente distribuyen los comités centrales). No pondré aquí su nombre; para qué. Sólo diré que de aquella escena hay testigos. Se produjo en la casa del argentino Héctor Tizón. Hoy la recuerdo y, telegráficamente, la incluyo en estas fichas para iniciar un comentario sobre una cuestión

(2) A veces, se encoleriza el propio Sábato: «... también el señor García Márquez me acusó —lo pude leer en México—. Este señor que pone el grito en el cielo por los desaparecidos de la Argentina, pero no dice una palabra por los desaparecidos de la Unión Soviética. ¿Cuál es la autoridad moral de ese señor, cualesquiera que sean sus méritos literarios? Es una infamia de mal gusto. Ahora, decir que en el comienzo yo tuve vacilaciones respecto a la dictadura por el solo hecho de —y ahí están los documentos— haber acudido ante Videla para protestar por la desaparición de Antonio Dibenedetto, entre otros tantos desaparecidos, y para denunciar la caza de brujas, es una infamia. Lo que significa tener coraje y, perdón, cojones, por haber acudido a esa entrevista para denunciar el terror, no creo que sea un acto de colaboración. Solamente un infame, malparido, puede decir esto. Si usted viene a Buenos Aires un día y le pregunta al hombre de la calle cuál ha sido mi actitud todos estos años, le dirá cómo en cada momento, a cada hora, he denunciado el terror, las desapariciones, etcétera. Es muy fácil, desde un sillón de París, como escritor que se titula exiliado, denunciar a los demás y poner en duda su talante democrático». Ignoro cuál sería la acusación de García Márquez que motivó el estallido de Sábato, dónde se publicó y en qué términos se produjo. En cuanto a estas frases de Sábato que he transcrito, pertenecen a una entrevista con Ander Landáburu, titulada «La dictadura, condenada», y publicada en *Cambio 16*, núm. 550, Madrid, 14 de junio de 1982.

delicada: los exiliados y los no exiliados. Es delicada la cuestión, sobre todo en un contexto de erizamientos, mala conciencia, insultos, y desventuras diferentes (pero desventuradas), porque se corre el peligro de tomar partido demasiado tajantemente, es decir, de petrificar en el maniqueísmo la esencial diversidad de los hechos complejos, y, sobre todo, de descalificar a una entre dos formas de la desventura. No quisiera hacer eso. Mi país ha producido, a lo largo de siglos, y sobre todo en el siglo XIX y la primera mitad del siglo XX, tan caudalosa cantidad de exiliados, y muchos de ellos tan emocionantes y generosos, tan preocupados por su España y por los otros exiliados del interior, que decir contra ellos una sola palabra sería una desvergüenza. Y lo mismo sucede con muchísimos exiliados hispanoamericanos. No quisiera por nada del mundo correr el riesgo de agredir a tantos seres desdichados que arrastran su desgracia y su nostalgia fuera del lugar de sus proyectos y sus muertos. Quienes me conocen saben que, por el contrario, los exiliados de Hispanomérica siempre han contado con mi solidaridad, que he escrito muchas veces en su defensa y en su ayuda, y muy particularmente respecto de los argentinos y contra las más o menos xenófobas actitudes suscitadas contra ellos aquí, en España. Pero sucede que en el infierno psicológico de muchos exiliados se producen a veces ciertos niveles de exasperación que se convierten en formas de injusticia contra aquellos que sufren de otro modo, en sus propios países, los arañazos de la Historia. Yo intuyo que desde el exilio es pavorosamente fácil medir con cierta usura el dolor y la valentía de aquellos que no se exiliaron. Pero cuando eso se produce, se produce una injusticia, y también hay que denunciarla. Recientemente, unas frases poco acertadas de Cortázar señalando un supuesto genocicio cultural en los países americanos que sufren gobiernos tiránicos han molestado, creo que con sobrada razón, a cuantos intelectuales y artistas permanecen en sus incómodos países. Sábato salió al paso de esas frases: «Si por genocidio cultural se entiende la muerte física y espiritual de los creadores, debo decir que en Argentina no se da este fenómeno. Lamento que un magnífico escritor como Cortázar califique con tanta ligereza a los escritores que vivimos y sufrimos allí y que además, como es mi caso, hemos luchado públicamente durante estos cinco años tenebrosos contra la dictadura militar, con riesgo de perder la vida. Lo lamento doblemente porque Cortázar no es un emigrado político. Hace treinta años que reside en París, donde fue por motivos ajenos a cualquier sistema político» (3). Como se ve, el exilio es una situación de injusticia que puede, desdichadamente, generar injusticias. Cortázar era injusto al exterminar de un plumazo, con la palabra geno-

(3) En *El País*, Madrid, 10 de octubre de 1981.

cidio, la creación y el coraje en el interior de Argentina, y Sábato es a su vez injusto con Cortázar: es cierto que éste se trasladó de país de residencia por causas personales que nada tenían que ver con la política (a menos que el peronismo, creo que poco querido por entonces para Cortázar, influyera en su decisión de emigrar, y ruego que esta indicación no sea tomada más que como una hipótesis), pero es cierto también que hoy Cortázar sí es un exiliado político, en la medida en que su residencia en Buenos Aires es prácticamente impensable, o en todo caso sería muy arriesgada. Sobre este tema enrarecido del «genocidio cultural» se ha producido recientemente una polémica, íntegramente publicada en *El Ornitorrinco*, revista literaria que se publica en Buenos Aires, en la que han discutido Liliana Heker y Julio Cortázar, y en la que han sido escritas frases muy duras, muy lamentables, muy amargas, y que quizá exigían ser dichas. Lo más triste de esa polémica —que aquí no puedo ni resumir siquiera— es que Cortázar y Liliana Heker, que siempre se tuvieron mutuo respeto y mutua admiración, han acabado como el rosario de la aurora, como si fueran enemigos, y que quizá no vuelvan jamás a ser amigos. Pero, repito, tal vez sea necesario explicitar estas tensiones: quizá mediante ello todos mostramos, y vemos, nuestras mutuas neurosis del exilio, exterior o interior, y aprendemos así a medir las palabras y a la vez a medir los derechos que a cada cual le asisten. Lo malo es que a menudo la neurosis del exilio se eriza, se hace enceguecedora y arbitraria (juro que ahora no aludo a nadie en particular, sino que tan sólo señalo una de las desdichas de los hijos de países con gobiernos tiránicos), y de pronto un exiliado puede sentir la tentación, quizá para justificarse por una culpa de que nadie le acusa, de establecer que toda persona pública que no elige el exilio se ha vuelto muda, colaboracionista o cobarde. Esto (aparte de un desprecio por el miedo que es no ya sólo poco compasivo sino también poco digno de un intelectual: hay en ello un machismo muy poco reflexivo y sumamente cómodo), referido a casos concretos es a veces una insoportable injusticia. Y esta injusticia, como vamos viendo, se comete a menudo contra Sábato, que es, como sabe casi todo argentino (y otros muchos lectores de otros muchos lugares del mundo), uno de los hombres más puntualmente dignos y valientes que ha dado el esforzado, maravilloso oficio de escribir. Y entonces sí: entonces corresponde, sin que en ningún caso disminuya en nosotros el respeto y la solidaridad a la desdicha y al trabajo del exiliado, hacer una matización. Es ésta: muchos de aquellos que se quedan dentro no sólo no son ni indignos ni cobardes, sino que ejercen todo lo contrario, la valentía y la dignidad. Y es preciso decir también que, cuando eso sucede, el que se queda sufre la crueldad de la Historia de un modo más

cotidiano y más impetuoso que el exiliado residente en el exterior. Sufren su sistema neurovegetativo, su sistema nervioso, su hígado, su estómago, sus arterias, su corazón. Se sufre por el ruido de un coche, el sonido de un ascensor, el rumor —verdadero o falso— que atraviesa las calles con un hacha, la llegada macabra de ciertas sombras de la noche, la vergüenza de poner sordina a la voz o cambiar de conversación en la tertulia del café, el timbre sospechoso del teléfono al que, antes de descolgar, se mira unos instantes como a un animal enemigo. Y se sufre también en la contemplación de las mentiras de la Prensa, en el bochornoso espectáculo de los manipulados noticiarios de televisión. Y se sufre la indecible vergüenza de la presencia omnipotente y nauseabunda de los gobernantes que no han sido elegidos por el conjunto de los ciudadanos, y que despliegan su arrogancia amenazadora precisamente para enfermar al disidente mediante la vergüenza y la rabia. Del disidente, incluso su silencio es admirable. Su protesta, más que admirable: emocionante. Y ello, porque se produce en un contexto ilimitadamente más arriesgado que el exilio. Por eso es necesario valorar de muy distinto modo la disidencia interior que la disidencia exterior. Medir ambas con el mismo rasero es simplemente una injusticia. Usemos un símil taurino: el disidente externo sigue la lidia desde la barrera; tal vez opina, descubre incluso, que el lidiador no está sacando al toro la faena que contiene, tal vez se enoja porque al maestro se le sube el miedo a la cara y eso le lleva a no redondear la faena (y recordemos que a menudo, cuando el lidiador deja su trabajo incompleto, se lo lleva «la autoridad» al cuartelillo), tal vez el lidiador no componga, en todo momento, la figura arrogante (a estas alturas, el símil ya no sirve para Sábato, que es un torero que siempre cita de frente, adelantando el muslo y la muleta plena); tal vez el otro diestro que permanece en la barrera o en algún burladero sabe o cree saber que llevaría adelante esa faena con más arte y más emoción que el que ahora lidia allí, en la arena. Todo eso está muy bien y puede que sea cierto. Pero cuando lo sea. Por el momento, lo más cierto de todo es que el exiliado del interior del ruedo es quien oye el tumultuoso resoplido del toro y quien nota la cuerna pasando como un cuchillo junto a sus pectorales o cerca de su vientre, una vez y otra vez (¿cuántas veces han amenazado de muerte a Ernesto Sábato?). Repito que es imposible no sentir respeto por tantos exiliados como fabrican las antidemocracias (incluidos sobre todo los exiliados que no se pueden exiliar hacia afuera; por ejemplo, los presos en sus miedos o en las cárceles tras los ya sucesivos y abundantes «muros de la vergüenza»), pero es necesario decir, con dolor pero con claridad, que cuando un exiliado no respeta el dolor y el coraje del otro exilio, el cotidiano y

sumamente más incómodo, entonces, inexorablemente, el exiliado geográfico comienza a ser un poco menos respetable. En el afianzamiento o en la nostalgia activa de la democracia nos encontramos todos, cada uno tiene su papel, y cuando no se reconoce así es que ya la neurosis ha dejado de ser creadora para no ser otra cosa que un cactus solitario; todo lo patético y conmovedor que se quiera, pero ya insolidario y, por ello, inservible. Ahora bien: ¿es verdad que en el afianzamiento o la nostalgia activa de la democracia nos encontramos todos? Concretamente en lo que atañe al conflicto entre Sábato y sus críticos más adversos, ¿es eso, la democracia, un esfuerzo común? Si tal esfuerzo fuese en verdad común, ¿concitaría la figura de Ernesto Sábato tan apasionadas polémicas, y concitaría acusaciones —a veces insultantes, es decir, inargumentadas— entre algunos de sus colegas? Los colegas que fingen despreciarlo, ¿son en verdad demócratas? ¿Siempre y en todo caso? ¿Contra los tiranos del Este igual que contra los tiranos del Oeste? ¿Son de verdad antimplerialistas? ¿También en lo que respecta al imperialismo soviético? Si fuese así no tendrían mayor problema con la imagen moral de Sábato. Ernesto Sábato sabe perfectamente (y algo más importante: lo proclama perfectamente) que no hay tiranías justificables: que todas las tiranías, de «izquierda» o de derecha, son iguales. Que todas las tiranías son hermanas de sangre. Los críticos de Sábato que critican *también* la tiranía del Este, ¿saben que todas las tiranías son hermanas de sangre? Y si lo saben, ¿por qué no lo dicen? Y si lo dicen —qué pocas veces—, ¿por qué denuncian hacia un lado con tan digna cólera mientras hacia otro lado lo hacen con tanta pulcritud, tanto cuidado, con tanta hipocresía? ¿O acaso creen que sus silencios y sus vacilaciones no se notan? ¿Creen que son tontos los lectores? ¿Creen que basta echarle la culpa a la CIA para que el pueblo entero de Polonia resulte reaccionario, para que el Kremlin siga siendo vigía de la felicidad, y todo disidente un encubierto espía de la reacción? ¿De verdad creen que somos majaderos, borregos, ortodoxos?

* * *

«Bastaba apartarse de la ortodoxia (y había que ver qué horror podía ser esa famosa ortodoxia) para ser acusado instantáneamente de agente del imperialismo yanki, de vendido a la reacción, de espía policial. Todo esto se ha dicho en procesos infames que llevaron a la muerte, después de haber sido torturados, a grandes dirigentes del movimiento revolucionario, a algunos de los cuales, en Hungría, en Rusia, en Checoslovaquia, se los reivindicó después de asesinados. Ustedes me piden que no me enoje. Pero, ¿cómo no me voy a enojar, si ya en 1951, cuan-

do publiqué *Hombres y engranajes*, denunciando los crímenes de Stalin, esos mismos crímenes que muchos años después el propio Kruschev se vio obligado a denunciar, fui acusado de ser agente de la policía, aquí, y de recibir dinero de la Embajada norteamericana? Era la época, para colmo, en que debíamos hacer cualquier tarea con Matilde para comer, simplemente para comer, ¿Cómo no me voy a enojar si pareciera que debo rendir constantemente examen?» (4). «...se dice que me quejo o alardeo de ser "acusado por igual de fascista o de comunista", lo que no es cierto. Lo que he dicho hasta el cansancio es lo siguiente: que por mi defensa de la justicia social los reaccionarios me consideran comunista y que por mi repugnancia al socialismo totalitario, así como por mi posición filosófica, los comunistas me consideran reaccionario. Que es lo menos que han dicho de mí, dicho sea de paso. Porque cuando mucho antes que los propios jerarcas stalinistas se vieran obligados a reconocer los crímenes de su patrón (una vez muerto, claro), los que como yo denunciamos aquellos horrores fuimos acusados de recibir oro de Wall Street y de ser confidentes o miembros de la policía» (5). «Es trágico y siniestro que el fanatismo y la mala fe difundan el sofisma "o comunista o fascista". Parece que inevitablemente hubiese que ser —de un lado o del otro— partidario del terror, la venganza, la opresión, la calumnia, la duplicidad y el servilismo que caracterizan a todos los regímenes totalitarios» (6). Duplicidad y servilismo. Esas son, creo, las dos aminoradas virtudes que ejercen algunos escritores occidentales que, lo repito, con cólera dignísima claman contra las dictaduras fascistas del Oeste y su reguero de encarcelados, torturados, desaparecidos y asesinados, mientras callan o balbucean con elegante moderación sus matizaciones contra las tiranías comunistas y su reguero de encarcelados, torturados, desaperecidos y asesinados. Para ellos, los derechos humanos son más geográficos que sagrados, y las libertades (de asociación, de reunión, de sindicación, de partido, de culto) son, en un lado, burguesas, y en el otro, extasiantemente proféticas; para ellos, unos gobiernos criminales están podridos por la oscuridad de su propio pasado de explotación, y otros gobiernos criminales están iluminados (apenas se subsanen «algunos errores», naturalmente, no faltaba más) por todo el portentoso lucerío del futuro; un bloque almacena destrucción termonuclear para hacer estallar el mundo desde su insaciable rapiña geopolítica, y el otro bloque almacena destrucción termonuclear para defender el planeta —cada vez más porciones del planeta, pero aquí no hay rapiña sino avance del progre

(4) *Claves políticas*, pp. 46-47.

(5) *Claves políticas*, p. 109.

(6) Ernesto Sábato: *Heterodoxia*. Alianza Editorial. Madrid, 1973, p. 107. (Primera edición argentina, 1953.)

sismo—, contener al Maligno Capitalista y alcanzar, alguna vez, la ecuménica paz; para ellos, una huelga en Occidente es un derecho de la clase trabajadora, y una huelga en el Este es un sabotaje (orquestado por extranjeros horrorosos, verbigracia la CIA); para ellos, los vietnamitas eran heroicos mientras que los afganos son reaccionarios altisonantes; un sindicato clandestino o semiclandestino en una dictadura del Oeste es una prueba de conciencia de clase mientras que *Solidaridad* es una manada de cabritos polacos conducidos por los obispos; un intelectual adversario de una tiranía del Oeste es un progresista valeroso mientras que un disidente ruso es un delincuente común (Luis Corvalán dixit); cuando un grupo de guerrilleros raptan un avión y aterrizan en La Habana se trata de combatientes antiimperialistas, pero cuando Castro autoriza el paso a la embajada del Perú y en una sola noche se agolpan once mil cubanos en busca de asilo político todos los once mil son «lúmpenes», maricones y putas (la finura verbal no es mía, es de las autoridades cubanas). Por cierto: ¿tantas prostitutas y «lúmpenes» después de veinte años de revolución? Y, en fin, la negativa de las dictaduras del Oeste a concederles pasaporte a sus enemigos políticos es una conculcación de los Derechos del Hombre en tanto que, en el Este y sus países sirvientes, esa misma negativa a entregar pasaportes no ya a enemigos políticos sino a la totalidad de su población, excepto comisarios y otros adictos, ¿qué es? Y la duplicidad y el servilismo permanecen, igual que permanece el Muro de Berlín. La metáfora no es ociosa: el conjunto de intelectuales occidentales que aún justifican lo que está sucediendo a la derecha del Muro de Berlín conforman una especie de muro de Berlín moral (es decir: inmoral) que pretende —pero ya de forma angustiada— contener la libre circulación de la moral civil. Levantan sus adobes de elogio al Faro del Progresismo, o su argamasa de complacencia o de penumbra, con el ánimo de articular un muro de prestigio literario y «revolucionario» tan alto que no puedan saltárselo, sobre todo, los jóvenes. En verdad, su tarea es pavorosa. Callar lo que no hay que callar cuando ya hay tanto que decir, o aludir a ello con carita de buena educación y dando vueltas al sombrero, es como pretender acaparar la lluvia con una taza de café. Si no nos dieran risa tendrían que darnos pena.

* * *

Mas producen, también, un poco de vergüenza. Trato a menudo de imaginar cómo contemplarán los lectores futuros a tantos escritores de nuestra época que hacen tan pudorosos equilibrios para llamar fromage a lo que se está viendo que es queso y para, en suma, colabo-

rar, por acción o por omisión, con los diversos stalinismos existentes. Pienso, por ejemplo, en Céline; fue un soberbio escritor al que ya no es posible recordar sin horror o piedad, porque introdujo su talento en el pozo del mesianismo nazi. Es cierto que hoy ni un solo escritor de talento tiene la pavorosa desvergüenza de redactar panfletos equivalentes por la «izquierda» al antisemitismo rabioso de Céline. Pero es cierto también que hay muchos escritores que contemplan a millones de seres sometidos, a millones de seres privados de su sagrada dignidad de nacidos de madre, a millones y millones de almas reducidas al miedo, la producción y la obediencia, y los contemplan sin pestañear, o simplemente pestañean. Si al planeta no lo devoran los asesinos termonucleares y alguna vez todos esos millones de personas se sacuden sus policías y consiguen organizar sus vidas en la honorabilidad de la democracia, si alguna vez apartan sus burocracias y sus nomenklaturas y organizan sus parlamentos, sus senados, sus sindicatos y, en fin, meditan su futuro con la alegría de saber que serán ellos quienes lo construyan, que por fin vivirán escribiendo su propia Historia y no más al dictado, si alguna vez esto sucede, ¿qué pensarán entonces esos millones y millones de seres humanos al recordar que hubo en Occidente individuos privilegiados, dueños de un lenguaje expresivo y con acceso a los medios de comunicación, y expertos en el arte de denunciar las injusticias, que sin embargo, ante todo ese horror, ante toda esa desolación y esa vergüenza que cubrían la mitad de la Tierra, no ejercitaron su arte maravilloso de protestar por el sometimiento de unos pueblos tan sometidos como lo eran otros, o protestaron con sordina, y con preservativo, y en el fondo con cierta concesiva desgana? ¿Qué pensarán entonces? Porque, además, ellos, oficiantes de las palabras, al traicionar con el olvido, o el silencio, o los vagos susurros, a todas esas multitudes sometidas en nombre del Socialismo, de la Justicia Universal, del Hombre Nuevo, traicionaban también a esas admirables palabras. «Que Hitler exterminara o torturara a seres indefensos, que instruyera niños para denunciar a sus padres, que pusiera la fidelidad al Tercer Reich por encima de los sentimientos más sagrados de la criatura humana, es atrozmente lógico. Pero es siniestramente ilógico que invocando la Justicia Universal y el Socialismo se torture y asesine. ¿Qué Hombre Nuevo se podría construir con semejantes preparativos? ¿En virtud de qué milagro la perversidad y la astucia, el terror y la delación, el maquiavelismo y los campos de concentración podrían preparar el advenimiento de un hombre...?» (7). ¿De qué hombre? ¿El hombre nuevo? Parecía posible

---

(7) Ernesto Sábato: *Apologías y rechazos*. Seix Barral, Barcelona, 1979, p. 119.

en 1917: «En 1917 la Rusia zarista fue conmovida por una gigantesca revolución que exigió pan y libertad. ¿Qué hombre generoso y, sobre todo, qué joven idealista no habría de inclinarse a juzgar como una gran esperanza aquel acontecimiento histórico?» (8). Pero después, a la vista de cuanto ya sabemos que ocurrió, y que aún ocurre, no sólo con el diccionario, sino con los seres concretos, ¿qué hombre generoso podrá seguir comprometiendo a su conciencia para que sirva de cortina ante la palabra *gulag*, que *no* es una palabra? Antes o después no quedará un solo escritor de mediano talento y de justa moral que consienta en acompañar con su pluma a la única razón que le queda a la dictadura soviética: la razón de los tanques. Y es tal vez este destino inexorable, esa desnudez que se anuncia, un curioso motivo por el que algunos de los críticos furibundos de Sábato son tan críticos, tan furibundos, y lo son contra Sábato: que saben, allá en el fondo de su corazón, que esa complicidad es ya asombrosa y pronto será insostenible, y mientras se deciden a tomar la decisión o la distancia que ya está escrita en la historia de la moral civil de los artistas no pueden evitar recordar que en este paso al frente Sábato fue un pionero, prácticamente un solitario (9). No esperó hasta el acoso contra el pueblo polaco, no aguardó hasta la invasión de Afganistán por marines soviéticos, no esperó hasta el aplastamiento del socialismo democrático checo, no aguardó hasta que se produjo la represión

---

(8) *Apologías y rechazos*, p. 137.

(9) Pero hubo otros solitarios: Camus, a quien la algarabía más o menos ortodoxa pretendió disminuir, mientras él siguió creciendo, inexorable como la verdad. Koestler, a quien se hizo un impresionante vacío desde una izquierda que hoy ha de continuar aprendiendo del temprano coraje de aquel apestado. Octavio Paz, a quien todavía transnochados prochinos sueñan con arrancarle la lengua que él jamás se mordió Hay algo divertido en todo esto: que el número de esos solitarios alcanza ya a ser multitud. Pero, precisamente ahora, que somos multitud, es cuando se hace imprescindible proclamar el liderazgo moral de los pioneros, de aquellos solitarios que con su extraordinaria energía moral hicieron posible que hoy seamos multitud quienes condenamos a la doble moral. Uno de aquellos solitarios, ligeramente posterior a Sábato en su gesto de desmitificar el paraíso de la URSS, escribía en 1937: «Desde luego, admiro la constancia de vuestra confianza, de vuestro amor (lo digo sin ironía). Aún así, camaradas, estáis empezando a preocuparos, no lo neguéis. Y os preguntáis con creciente angustia (frente a los procesos de Moscú, por ejemplo): ¿hasta dónde tendremos que seguir aprobando? Tarde o temprano abriréis los ojos, no tendréis más remedio que abrirlos. Os preguntaréis entonces: ¿cómo hemos podido mantenerlos cerrados tanto tiempo?». Estas frases aparecían, en junio de 1937, en *Retoques a mi Regreso de la URSS*. Su autor, André Gide, con ese texto, y con el anterior, *Regreso de la URSS* (1936), originó un escándalo en el mundo intelectual europeo. Fue anatemizado, acordonado por el insulto, ensuciado por la calumnia, acorralado por el odio. Durante la preparación del II Congreso Internacional de Escritores Antifascistas, celebrado en la España de 1937, se suscitaron contra Gide situaciones absolutamente vergonzosas y radicalmente inmorales. Gide, con su independencia moral, había escandalizado a algunos escritores que ejercieron de comisarios. Aquel escándalo es hoy escandaloso: no podemos asomarnos a aquella turbiedad sin sentirnos abochornados. Pero hay algo todavía más escandaloso: que aquellas frases de André Gide, escritas hace cuarenta y cinco años, siguen siendo vigentes. (Véanse André Gide: *Regreso de la URSS*, Muchnik Editores, Barcelona, 1982, y Manuel Aznar Soler y Luis Mario Sneider: *II Congreso Internacional de Escritores Antifascistas, 1937*, tres volúmenes, Editorial Laia, Barcelona, 1978.)

contra los húngaros o contra Alemania Oriental: se separó de esa insensata aventura en el justo momento en que supo que era insensata y tiránica: cuando comenzaros las *purgas* en la URSS, en 1934. Sábato es, pues, no tan sólo un testigo moral enfrentado a una desgracia ya longeva: es también un testigo de la vacilación, los equilibrios y la paciencia moral inusitada de tantos escritores y artistas que, al descubrir lo infiel de su fidelidad, creen no soportar el madrugón de Sábato, cuando lo que ya no soportan es su propio adormecimiento. La premura moral de Sábato equivale a un espejo en el que algunos colegas descubren hasta qué punto se les han pegado las sábanas. Pero hay que despertar del todo, y levantarse, y echarse a caminar. Y en el camino vamos a encontrarnos con unos cuantos seres pacientes que nos están mirando desde hace mucho tiempo. Esos seres se llaman disidentes.

* * *

Digamos algo sobre los disidentes. En primer lugar, dudo que la palabra haga justicia a lo que nombra. Disentir nos sugiere poca cosa. Tras la palabra disentir uno podría pensar en alguien que disienta sobre algo, incluso que dialoga. Un disidente podría ser quien discute algunos pormenores, o meramente los matiza. He conocido algún disidente checoslovaco: no le gustaba que le llamaran disidente. Sospecho que tenía bien claro que toda su conducta y su obra de oposición a un modelo de sociedad tiránico e indigno de los hombres no se abarcaba con la palabra disidente. Es que tras sustantivo tan discreto, de resonancias tan modosas, no es inmediata la visión de toda una dialéctica de miedo y de coraje, de asco y de indignación, de desilusión y de cólera. Sin embargo, la palabra ya ha hecho fortuna, se ha quedado a vivir en el lenguaje de la actualidad. Y más aún: se ha convertido en uno de los signos verbales más testarudos de los años recientes, en uno de los conceptos más capaces de aludir a la batalla que libra en nuestro tiempo la dignidad de la conciencia contra la opresión. Tanto es así que ha merecido ya llegar a ser una de las palabras más odiadas por la nomenklatura de los países domesticados y sometidos por el Kremlin, una de las palabras más odiadas por los cada vez más escasos intelectuales que apoyan desesperadamente a esa mentira de proporciones colosales. Equívoca en su origen, tranquila, casi suave en su raíz, la palabra disidencia acabó siendo una bandera. Y como una bandera es agredida. Hace algún tiempo, en una revista cultural —o kultural— de un país de obediencia soviética, leí unas frases contra los disidentes y contra los intelectuales occidentales

que les ayudan o que les escuchan. Eran frases de una violencia directamente bélica, histéricas en su expresión, espinadas de odio. Tras ese odio existe la oscura inteligencia de quien sabe que la palabra disidencia ha acabado constituyéndose en la parte visible de un iceberg que se llama, cuando menos, oposición. Recientemente ha aparecido un libro dedicado a historiar sistemáticamente, documentadamente, la oposición en la Unión Soviética, Hungría, Checoslovaquia y Polonia. Para su autor, la oposición en estos países llamados socialistas «constituye uno de los acontecimientos más relevantes y cargados de futuro de la segunda mitad del siglo XX. Y es parte esencial de una realidad más amplia, que durante largo tiempo fue ignorada o tergiversada: la naturaleza socialmente antagónica del sistema soviético. Hasta la muerte de Stalin su imagen externa correspondía a lo que supuestamente, según la doctrina oficial, era el principal e inconmovible fundamento del sistema: la unidad monolítica partido-Estado-pueblo. En los últimos veinticinco años el espejismo se ha desvanecido y los antagonismos sociales han irrumpido clamorosamente a la luz del día. Ya nadie puede llamarse a engaño cuando allí, exhibiendo su máximo título de legitimidad, dicen representar a la clase obrera. La oposición es reflejo de esos antagonismos al mismo tiempo que los revela e intenta superarlos. En los períodos "normales" puede parecer de poca entidad, dados los medios excepcionales con que cuentan las dictaduras totalitarias no sólo para reprimir sus 'disidencias', sino para ocultar, incluso, su existencia. Nunca se insistirá bastante sobre este segundo aspecto: puede ocultarlas hasta de ellas mismas. Pero en cada una de las crisis por las que han atravesado los cuatro regímenes considerados en el presente trabajo se ha puesto de manifiesto que la oposición reflejaba los sentimientos y aspiraciones de la gran mayoría de la sociedad. Hace tiempo que no existirían tres de esos regímenes de no haber sido por la intervención militar de Moscú o la amenaza de llevarla a cabo (...) Algo es indudable: el fantasma de la oposición recorre la Europa del Este». ¿Quién ha escrito estas frases? ¿Un conocido o encubierto agente de la CIA? ¿Un intelectual vendido al capitalismo internacional y esclavo satisfecho del imperialismo norteamericano? Pues mira tú por dónde: no. Las ha escrito un ex comunista llamado Fernando Claudín (10). Uno de tantos que gastaron su juventud en ese formidable embuste, un combatiente antifranquista que llegó a ser miembro del Comité Central del Partido Comunista de España,

(10) Fernando Claudín: *La oposición en el «socialismo real»*. Editorial Siglo XXI. Madrid, 1981, pp. 363-64.

que conoce de verdad a la URSS y que, posiblemente poco antes de que él mismo decidiera marcharse, fue expulsado del Partido Comunista Español por Santiago Carrillo. Por cierto que Carrillo, durante la ya arruinada aventura estratégica del llamado eurocomunismo, al ser interpelado por un periodista que le recordaba las semejanzas (creo que más aparentes que reales) de su proyecto neocomunista con las posiciones políticas mantenidas por Fernande Claudín y por Jorge Semprún un cuarto de siglo más atrás, comentó con su reverendo cinismo que ambos dos expulsados, que ambos dos disidentes, tenían, en efecto, razón, pero una razón prematura. Esta palabra, *prematura,* es clave. Los disidentes siempre son prematuros. Siempre madrugan demasiado. La oposición es siempre prematura. Los pueblos nunca están preparados para la democracia. Las «masas» siempre han de aguardar un poco más a que las condiciones objetivas..., etcétera, y etc. Los españoles sabemos algo de esto. El franquismo, previo amordazamiento de los medios de comunicación social, previo sometimiento de la prensa, la radio y la televisión, siempre intentó convencer al pueblo español de que aquellos que protestaban contra la dictadura, los disidentes, eran poco menos —o más— que delincuentes, o masones, o perturbados. En los años sesenta un puñado de esa variedad de delincuentes se reunieron fuera de España para iniciar un proceso de diálogo de las fuerzas políticas con vistas al relevo del franquismo. La polvareda de violencia verbal que levantaron entonces los franquistas contradecía, con su nerviosismo y sus gigantescas proporciones, la imagen que quisieron vendernos sobre aquellos delincuentes: no eran más que un puñado de traidores y dementes, no representaban a nadie, eran sólo unos pocos y asquerosos granos sobre la piel inmaculada de la historia de España. A aquella reunión celebrada en el exterior (a la que la derecha puso un nombre tan cursi como beligerante: «Contubernio de Munich») acudieron muy pocos disidentes. Estaban perturbados y no representaban a nadie. Eran retrasados mentales, eran demócratas. Años después, en esa fiesta civil que son las elecciones libres, se comprobó que los demócratas ocupaban el parlamento, y que de aquellos anteriores procuradores al dictado, diputados a dedo, nadie o casi nadie conseguiría respaldo popular. En el referéndum previo a las primeras elecciones libres tras la desaparición de la dictadura, más del 97 por 100 votamos por la elaboración de una Constitución democrática. Los disidentes, pues, tan prematuros, habían sido además adelantados, como quien dice unos profetas. Y no eran visionarios, perturbados, solitarios, vanidosos, etc., masones. Eran la oposición. «... la oposición reflejaba los sentimientos

y aspiraciones de la gran mayoría de la sociedad»: son las palabras de Claudín referidas al sistema soviético. Si las miramos de muy cerca advertimos que parecen referirse a la época de la dictadura española. ¿Y esto no nos hace pensar? ¿Seríamos tan indignos o tan bobalicones como para no ver que el diagnóstico de una dictadura ha de servir para diagnosticar a otra? ¿Seríamos tan desleales con la especie a que pertenecemos, que llamamos humana y que es preciso que lo sea, como para no ver que todo disidente combate por un ya viejo sueño humano que se sigue llamando libertad? Al hacerse famosa la frase de Lenin («Libertad, ¿para qué?») y, sobre todo, al instalarse el leninismo —origen del estalinismo, y ésta es una cuestión muy dilatada, que no cabe en la dimensión de estas notas, pero que ya ha sido estudiada profusamente (11)— en la conciencia de muchos intelectuales occidentales, la libertad, el más viejo proyecto humano, y el más útil también, ha padecido un retroceso que ha dejado a multitud de comunidades en una especie de intemperie moral, contra la que es necesario combatir, contra la que es preciso el disidente. «El gran acontecimiento del siglo XX fue el abandono de la libertad por los que querían el progreso, desapareciendo desde entonces una esperanza más para el mundo. La libertad burguesa no era toda la libertad, o no lo era cabalmente. Pero de la justa desconfianza por sus precariedades se llegó a desconfiar de la libertad misma o se la difirió para los siglos futuros. Ya sabemos ahora dónde condujo ese renunciamiento y es hora de que admitamos que la libertad total no es algo que un día recibimos de golpe y en su máximo esplendor, sino que debe lograrse día a día en una lucha incesante contra los que quieren arrebatar hasta sus migajas.» Ernesto Sábato escribió estas frases (12) en 1976 y en Argentina, en plena época desaforada de la tiranía de Videla.

* * *

La noche en que tuve que discutir con un exiliado iberoamericano en defensa de Sábato hubiera podido, quizá, permanecer tranquilo, de no haber sido porque oí cómo a Sábato se le llamó cobarde.

---

(11) Sobre el terror soviético previo al estalinismo informan, entre otros, Jacques Baynac: *El terror bajo Lenin* (Tusquets Editor, Barcelona, 1978); Pedro Archinof: *Historia del Movimiento Macknovista* (Tusquets Editor, Barcelona, 1975); Cornelius Castoriades: *La sociedad burocrática* (Tusquets Editor, Barcelona, 1976); Jurgen Ruhle: *Literatura y revolución* (Editorial Luis de Caralt, Barcelona, 1963), y Michael Voslensky: *La Nomenklatura* (Editorial Argos-Vergara, Madrid, 1981).

(12) Pertenecen a su ensayo «Nuestro tiempo del desprecio», recogido posteriormente en *Apologías y rechazos*, p. 123.

Verdaderamente, hay gente que no está bien de la cabeza. Aquella noche me sublevó ese insulto. Después, reflexionando sobre cuánto contiene de mendaz, y más que nada de ridículo, he llegado a pensar una vez más que tal vez precisamente esto, el coraje de Sábato, sea una de las causas del fragor psicológico que Sábato suscita. Quienes lo acusan de reaccionario tal vez lo hagan desde un compromiso «revolucionario» (aunque muy selectivo; por eso pongo las comillas), pero quienes le acusan de cobarde (no creo que abunden, pero existe uno al menos: yo tuve que sufrirlo) no es imposible que lo hagan desde la envidia ante el coraje ajeno. Y puede que esa envidia tenga cierta justificación en el fondo de la conciencia insatisfecha. En nuestra civilización la valentía ha sido tan mitificada que cualquiera que no la sienta circular por sus venas, siempre y en todo caso, queda ya casi condenado a insultar a su propia cuota de miedo denominándolo con el nombre de cobardía. Esto es un disparate, es una colosal insensatez, ya que el miedo pertenece al patrimonio de la carne y a la identidad de la conciencia; pero lo cierto es que hay pocos seres preparados para asumirse temerosos en ciertas circunstancias; desde esa resistencia (herencia de una cultura machista y desdichada) un oficinista sumiso contará a su mujer —mintiendo— cómo se enfrentó a la prepotencia del jefe; un infeliz conmovedor relatará —mintiendo— a sus amigos en la barra de la cafetería cómo discutió, con arrogancia y alta voz, con la pareja de municipales que le pidieron la documentación. El mismo mecanismo psicológico conduce a algunos exiliados (obsérvese que digo *algunos;* mi respeto y mi solidaridad para con las víctimas del exilio, de todos los exilios, han de quedar bien claras para quien lea de buena fe estas páginas) a no poder asumir el mayor o menor coraje de quienes se quedaron allá. Hay seres (yo desearía que fuesen pocos, y estoy dispuesto a suponer que no son abundantes) a quienes el coraje de los exiliados internos resulta más intolerable conforme añade pruebas de que existe. ¿Pero cómo, yo me he exiliado, y allí ha quedado ese individuo que se atreve a decir, dentro, lo que yo estoy proclamando a diario y con más claridad —pero fuera—? Este asunto es patético, y yo lamentaría que alguien pudiese suponer que aludo a él con regocijo o con desprecio. Siento un respeto muy profundo por todo aquello que se parezca al miedo (incluso, y sobre todo, cuando ocurre dentro de mí), pero un respeto no tan exagerado como para sentir la necesidad de negarme a admirar la valentía, allí donde ella se produce, y mucho menos de insultarla. Con esta digresión lo que pretendo señalar es que las polémicas que Sábato suscita no son simplemente ideológicas ni circunstanciales, sino hon-

damente psicológicas y de vigencia eterna, cosa lógica en este creador que pertenece a la estirpe de creadores en profundidad, como por ejemplo, Dostoiewsky. El desacuerdo con otros escritores que trabajan en superficies puede permanecer en el plano de la discusión intelectual, puede incluso consentirse alguna relativa placidez. Pero en la obra de Sábato (incluida su conducta, que es parte rigurosa de su obra) nos encontramos con la fuerza de gravedad de la sagrada orfandad humana, y un huracán gravitatorio nos arrastra a los despeñaderos de la conciencia. Lo que entonces se pone en juego es algo más que nuestras opiniones, incluso algo más que nuestras creencias: entran al juego nuestras emociones, las porciones más oscuras de nuestro ser, todos nuestros centros flotantes, toda la selva de nuestra historia personal; incluso y sobre todo, aquellos macizos selváticos que no nos atrevemos a tolerar en la vigilia y que sólo de vez en cuando, en sueños, mediante pesadillas siniestras, dibujan las zonas clandestinas de nuestro verdadero rostro. Por eso, en la obra y en la persona de Ernesto Sábato la calma es una pura ausencia. Todo en ambos es minería, desasosiego, oscuridad. Es la tiniebla primitiva, esa condición obstinada contra la que se desgasta todo racionalismo, contra la que se extenúa todo autoritarismo. En realidad, la propuesta democrática de Sábato no es una propuesta ideológica, incluso es algo más que una proposición moral, excepto que le demos al vocablo *moral* una dimensión de fatalidad, un rumor de destino. Los légamos casi prehistóricos de que procede la moral de Sábato son tan apasionados y terribles que en su conducta y en su obra no son posibles ni el más mínimo embuste ni la vacilación ni el cálculo. Sólo caben allí la totalidad y la urgencia. Por eso es incapaz de disculpar *ninguna* tiranía. Tal vez por eso se convirtió en un escritor. Y, sin duda, por eso tiene un altísimo concepto de su oficio: el mismo que tuvo Albert Camus y que expresó en unas palabras que Sábato ha citado con gratitud y con vehemencia: «Ninguno de nosotros es lo bastante grande para semejante vocación. Pero en todas las circunstancias de su vida, oscuro o provisionalmente célebre, aherrojado por la tiranía o libre de poder expresarse, el escritor puede encontrar el sentiminto de una comunidad viva que lo justificará, a condición de que acepte, en la medida de sus posibilidades, las dos tareas que constituyen la grandeza de su oficio: el servicio de la verdad y el servicio de la libertad. Y ya que su vocación es agrupar el mayor número posible de hombres, no puede acomodarse a la mentira y a la servidumbre, que, donde reinan, hacen proliferar las soledades. Cualesquiera que sean nuestras fla-

quezas personales, la nobleza de nuestro oficio arraigará siempre en dos imperativos difíciles de mantener: la negativa a mentir respecto de lo que se sabe y la resistencia a la opresión» (13).

* * *

La negativa a mentir sobre lo que sabemos. La resistencia a la opresión. A cualquier opresión. En estos dos postulados de la moral de Albert Camus se puede resumir la conducta de Ernesto Sábato. Quizá alguna vez haya podido equivocarse: pero muchísimo menos que otros y jamás sin desgarramiento. Y en cuanto a su resistencia a la opresión, Sábato, como lo estamos viendo, no ha silenciado nunca la opresión que se sufre fuera de las fronteras de su patria, aunque ésta se haya enmascarado tras conceptos sagrados, pero tampoco silenció jamás la opresión, la falsedad, la demencia, la crueldad, la violencia y la infamia que se hayan producido en su propio país. Transcribiré a continuación algunas de sus opiniones, publicadas en la etapa de la dictadura militar que desde hace años aplasta la vida ciudadana argentina. Le ruego a mi lector que considere el valor de cada palabra de Sábato pronunciada en pleno centro de la situación. Si ese lector es español, ni siquiera necesitará ayudarse de la imaginación: le bastará con la memoria. Todos nosotros aprendimos un código para medir el valor (*valor* en un doble sentido: el de la coherencia moral y el de la valentía) de las palabras que se escriben desde el mismo epicentro de la amenaza y de la represión. Pido al lector, repito, que al leer las palabras que siguen no olvide que están pronunciadas por alguien que después de escribirlas y hacerlas públicas continuaba en su casa, dispuesto a que esas palabras pudieran costarle la vida. En el ensayo citado más atrás, *Nuestro tiempo del desprecio*, publicado, como ya dije, en 1976 y en Argentina, leemos: «Con el país al borde del abismo, mientras se esperaban fundamentales acciones de limpieza y autocrítica, no se ofrecía otra cosa que componendas y emparchamientos, kafkianos cabildeos entre adulones y usufructuadores, incoherencia política y económica, crímenes cotidianos e impunidad de sus autores, descarada exhibición de rastacueros enriquecidos en sus funciones públicas, y una arrogante suficiencia de esa pobre mujer que llegamos a detentar como presidente de la República. Entre tanto, la industria enfrentaba la bancarrota, el país no podía pagar sus deudas, los precios

(13) Albert Camus: *Discurso de Suecia.* Pronunciado con motivo de la concesión del Premio Nobel el 10 de diciembre de 1957. En *Obras Completas*, vol. II, Editorial Aguilar, Madrid, 1973, pp. 1370-71.

aumentaban por horas y la irresponsabilidad de arriba se reproducía, como en un monstruoso espejo, en la irresponsabilidad de abajo, prostituido como estaba por la demagogia. Y así, mientras abajo nadie cumplía con sus obligaciones, en la cima proseguía la alucinante danza de ministros, como en una trágica opereta. Todos sentimos entonces la necesidad de algún providencial recurso que nos rescatase, pero muchos pensamos que corríamos el riesgo de una temible tentación: la de un orden basado en el terror, y así lo escribí en la revista *Extra* pocas semanas antes del golpe. Debía restaurarse la democracia, había que recogerla de aquel vaciadero de basura en que se arrastraba como una ramera de puerto, pero era necesario evitar un terrorismo de extrema derecha como respuesta al de los grupos inversos.» Del mismo ensayo: «Aquí es calificado de comunista cualquiera que denuncie el nazismo (aunque al mismo tiempo denuncie, como yo, el totalitarismo soviético), cualquiera que preconice la justicia social o que defienda la libertad de los pueblos esclavizados. Todos ellos son enemigos de la patria y del hogar, instrumentos del demonio, crípticos colaboradores de la guerrilla, ideólogos de la destrucción.» Del mismo ensayo: «Sin embargo, es aún más escandaloso lo que sucede con ciertos cristianos, que en nombre de Dios olvidan las enseñanzas evangélicas, en nombre de la patria abominan de los fundamentos sobre los que se construyó, y en nombre del hogar colaboran en la destrucción física de tantas familias (...) Me pregunto qué clase de cristianos son éstos que añoran los campos hitleristas y sueñan con instaurarlos en nuestra patria.» En «Libertad y democracia», un discurso pronunciado en el Colegio de Abogados de Morón, Buenos Aires, en 1981, leemos: «El terrorismo cometió crímenes abominables, incluyendo los perpetrados por la Triple A, que jamás fueron castigados. Pero aun en medio de una lucha de excepción —y sobre todo si lo es, pues todos los hombres somos proclives a las atrocidades en los momentos de guerra— ningún grupo, ninguna banda puede pretender el derecho a secuestrar, condenar y matar a nadie. De los miles de desaparecidos, muchos fueron culpables de viles atentados, pero aun ellos tenían el derecho a la defensa en juicio. ¿Y el resto? Los que fueron arrancados de sus hogares por meras sospechas, por vínculos familiares o amistosos con los terroristas, o como consecuencia de esas delaciones que en épocas de persecución y de caza de brujas se prestan a las venganzas más abominables y perversas, ¿cómo sabremos ya quiénes desaparecieron por culpas reales y quiénes por culpas imaginarias? Y en cuanto a las madres y padres inocentes, aun en el caso de haber tenido el infortunio de un hijo crimi-

nal, ¿por qué castigarlos con el infinito tormento de la incertidumbre durante años inacabables? ¿Cómo será posible mitigar tanto dolor?» (14). En el mes de diciembre de 1982 (cito de *El País*, Madrid, 29-XII-82) leemos: «Un grupo de escritores argentinos ha dirigido una petición al presidente de la República Argentina, el teniente general Leopoldo Galtieri, solicitando que esclarezca la situación del escritor Haroldo Conti, desaparecido hace cinco años. Los autores de la petición señalan que Haroldo Conti fue sacado a la fuerza de su domicilio el 4 de mayo de 1976 y que se ignora absolutamente todo lo que se relaciona con su suerte posterior. Entre los firmantes de este escrito dirigido al nuevo presidente argentino figuraban los autores Ernesto Sábato, Martha Lynch, Abelardo Castillo, Alejandra y Lydia Conti. Estas últimas son hijas del escritor desaparecido» (15). En el número 525 de *Cambio 16* (Madrid, 21-XII-81) se informa de una huelga de hambre iniciada por las Madres de la Plaza de Mayo para exigir información sobre los miles de desaparecidos: «Los desaparecidos, la gran tragedia nacional de los argentinos, continúa enfrentando al Gobierno militar con los familiares de las víctimas y los distintos grupos y personalidades que denuncian la represión. En este sentido ha tenido gran repercusión que el famoso escritor Ernesto Sábato encabezara un comité, del que también forma parte el premio Nobel de la Paz, Alberto Pérez Esquivel, para ubicar a los más de ochenta niños desaparecidos.» En un reportaje publicado en *Diario 16* (Madrid 9-V-82) declara Ernesto Sábato: «Pasamos por un momento catastrófico, tanto en lo político como en lo económico. La dictadura militar trajo consigo un equipo vinculado a la

---

(14) Ignoro si ese texto, «Libertad y democracia», fue publicado en Argentina tras su lectura en el Colegio de Abogados de Buenos Aires. Conocer a Sábato induce a deducir que sí, que ese texto fue publicado en su país, excepto que interviniese la censura. El lector puede, en todo caso, conocerlo en el número 54 de la revista mexicana *Vuelta* (mayo, 1981, pp. 44-45), y desde luego no debe olvidar que fue leído por su propio autor ante un auditorio argentino.

(15) Viene ahora a mi memoria, y resuelvo no reprimir ese recuerdo, un disgusto que tuve ya hace tiempo, en Madrid, con motivo de un acto de homenaje al desaparecido Haroldo Conti, acto organizado por exiliados políticos argentinos. No asistí a ese acto porque a la misma hora, el mismo día, yo estaba comprometido a participar en otro acto público (por cierto: en compañía de otro exiliado argentino, Horacio Salas) en donde, como es lógico, nos pronunciamos contra la dictadura militar argentina. Mi disgusto estuvo motivado en lo siguiente: en el acto de homenaje a Conti se leyó un texto de adhesión que concluía con varias firmas de españoles, la mía entre ellas. Ese texto no me había sido dado a conocer, y así y todo se incluyó en él mi firma. Pero no fue esa inmoralidad lo que motivó mi protesta. En ningún caso yo hubiera dejado de firmar una adhesión a Conti y una reclamación por su situación, siempre que se tratase de un texto que yo mismo hubiera redactado o que al menos me hubiera sido dado a conocer. Una firma representa a un hombre, un hombre a una moral, y es en nombre de la moral como uno tiene derecho a saber lo que firma. Pero, repito, el motivo esencial de mi disgusto y mi protesta fue el de que, según supe después por información de un asistente al acto, en él Ernesto Sábato fue públicamente insultado. Lamenté, pues, no estar presente para haber podido defenderlo, y lamenté mi firma en un contexto dentro del cual se agredió a un hombre digno. Algún día contaré y documentaré aquel disgusto que me honra haber sentido.

Banca Rockefeller, que en estos seis años de poder absoluto logró desmantelar el país en favor de las empresas multinacionales. De la antigua Argentina, que logró llegar a un notable desarrollo industrial, sólo quedan ruinas, y el empobrecimiento de las clases populares ha llegado a límites insoportables (...). La catástrofe [política] es similar, con el agravante de que se trata de algo vinculado a lo más profundo del espíritu. Esta dictadura combatió al terrorismo con el terrorismo de Estado, que es aún peor, porque cuenta con el inmenso poder del Estado y de las Fuerzas Armadas. Así, sin los recursos que sabiamente establece nuestra Carta Magna, haciendo de ella un simple papel sucio, se secuestró a más de diez mil personas, entre las cuales la inmensa mayoría jamás había llevado a cabo actividades terroristas. La caza fue kafkiana y horrenda: se secuestró a miles y miles de familiares, amigos, compañeros de estudio de los que podían ser terroristas. A jóvenes por el solo hecho de figurar en los carnés de direcciones; a muchachos y chicas idealistas que habían formado parte de simples comisiones directivas de centros estudiantiles o gremiales. ¿Dónde están? ¿Quién dará un día cuenta de su suplicio y su desaparición o su muerte? Esta inenarrable tragedia dejará para siempre una funesta marca en nuestra tierra.» Advertirá el lector que de los escritos o declaraciones de Sábato que cito, unos están publicados en su tierra, otros fuera de ella. Creo que comportaría mala fe el suponerles menos sinceridad o menos coraje —y menos riesgo— a estos últimos. Todos sabemos qué poco tardan las declaraciones hostiles a un gobierno dictatorial efectuadas fuera del país en donde tal gobierno ejerce la dominación en llegar a las manos de la policía, en este caso la argentina. Sábato corre el mismo riesgo hablando fuera de su país que hablando dentro de él, por la simple razón de que siempre regresa a casa, a afrontar las consecuencias de sus actos (y agrego, entre paréntesis, que, incluso fuera de su patria, Sábato no carece de riesgos. Hacia el año 77 —no recuerdo la fecha exacta pero fue en el momento más siniestro de la represión militar argentina— Sábato vino a España; entre los actos públicos que tenía programados, y que no fueron suspendidos, uno de ellos era una conferencia que había de pronunciar en el Instituto de Cooperación Iberoamericana; por esos días, Sábato recibió una amenaza de la Triple A argentina, aquí en Madrid, instándole a callarse. Le ofrecimos suspender esa conferencia, o celebrarla al menos de forma restringida. Aceptó, más por nosotros que por su persona, esta segunda solución. Se celebró lo conferencia). En un periódico argentino (dispongo del recorte, pero no de la cabecera ni la fecha, aunque estoy casi seguro de que se trata de un diario publicado en

septiembre del 82) Ernesto Sábato declara: «¿Sabe qué tendrían que hacer los militares, después de este desastre final que estamos presenciando? Ir en procesión hasta la casa del doctor Illia, para pedirle excusas, perdón, por lo que le hicieron (...). Resulta curioso expresar que los dirigentes políticos son ineficaces. Acabo de poner el ejemplo de Illia, que es todo lo contrario; y ojo, que no soy radical (...) ¿Desde cuándo el manejo de un artefacto de guerra o de un avión de combate prepara para gobernar? ¿Qué clase de locura es ésta? ¿Qué clase de paranoia?» Sábato, en fin, ejerce, como vemos, las dos virtudes que reclamaba Albert Camus en el escritor de nuestro tiempo: la sinceridad y la piedad; o dicho de otro modo, el amor militante a la verdad y la resistencia a la opresión. Ejerce esa doble actividad a pecho descubierto. Para justificar la acusación —el insulto— de que Sábato es reaccionario, algunos de sus críticos políticos parecen insinuar que es significativo que no lo hayan matado todavía, y ni siquiera encarcelado (me refiero a esta última etapa de la historia argentina, pues, como ya lo vimos, Sábato no desconoce la prisión). Deducir de ese hecho una especie de contraseña al borde de la complicidad es simplemente una calumnia. Lo que sucede es más sencillo y más emocionante: la figura moral de Sábato es tan alta y famosa, su nombre es ya tan internacional y respetado, que no hay gobierno que no sepa que atentar contra él pondría en peligro su imagen diplomática, y si ésta ya estuviera —como lo está— desprestigiada en todo el mundo, ese atentado podría contribuir al desmoronamiento definitivo de sus agresores. Es por eso por lo que lo respetan: Sábato les da miedo. Se diría que el coraje es una coraza, que la sinceridad y el arrojo se transforman en una especie de aduana que no deja pasar el contrabando de la impunidad. Hay otra causa, hermana gemela de la ya señalada, por la que el gobierno ilegal argentino no ha consentido que se atente contra la integridad física ni contra la libertad de Sábato: que es conocido y amado por el pueblo argentino y que ese pueblo, si algo sucediese que transformase a este hombre libre en mártir, podría alcanzar unos niveles de indignación de imprevisibles consecuencias. Porque no hay duda de que el pueblo lo ama. En un reciente reportaje publicado en el diario *ABC* (14-XII-82) y que se apoya en una entrevista celebrada con el escritor en un café de la capital argentina, y otra entrevista celebrada en la casa en que Sábato habita, a unos veinte kilómetros de Buenos Aires, escribe Ignacio Carrión: «Los camareros parecían estar mirándole. Es un hombre muy conocido. Los taxistas (como pude comprobar más tarde) se niegan a cobrarle. Quieren una foto suya. Esto avergüenza al escritor (...). El pueblo le protege de una

forma especial, con su respeto, contra los zarpazos de un régimen que desearía silenciarle. No se atreve. Y Sábato se ha convertido en el crítico más enérgico e inflexible de la Junta Militar (...). Me acompañó hasta el taxi. El conductor quería abrazarle, quería una foto, quería decirle que siga hablando como lo hace en sus artículos, incluso en la televisión. "Señor Sábato, tome mi teléfono y llame cuando no tenga quien le baje a Buenos Aires..."».

* * *

De esa popularidad, de ese respeto, me hablan aquí, en España, algunos exiliados argentinos. Uno de ellos, recientemente, resumía la manera en que las gentes de la calle en Argentina aman, respetan y defienden a Sábato, asegurándome que su imagen moral entre los ciudadanos de a pie de la Argentina, entre las gentes que llamamos sencillas y que a menudo con su sencillez saben interpretar lo esencial en los hombres, es ya muy semejante a la imagen del Camus de los años cuarenta y principios de los cincuenta, y es ya muy semejante a la del Miguel de Unamuno que adoptaba posiciones civiles; que es ya considerado, en fin, no tan sólo un valiente, sino, de modo simultáneo, un ejemplo moral, un espíritu insobornable. Debo aclarar (pues ni puedo aspirar a que estas páginas no sean leídas por algún furibundo detractor de Sábato, ni desearía renunciar a que tal detractor disfrute de su enojo al leerme) que quien me informaba de ese respeto popular por Sábato y establecía ese paralelismo con Camus y Unamuno no es, válgame Dios, un hombre deshonesto ni reaccionario ni malvado; es simplemente uno de tantos hombres que se han venido a España escapando por pelos de la represión policíaca argentina (16). Al escuchar esa opinión recordé que Camus, tan querido por el común de los franceses y por muchísimos colegas de su época y de hoy, no careció de agresiones y críticas e insultos, muy a menudo infames, que a veces procedían de la derecha y a veces de esa derecha enmascarada que era el partido comunista francés (y escribo que *era* enmascarada porque ya, hoy, ese partido que aún se niega a desobedecer a su patrón el Kremlin sobre cuestiones como el drama polaco, no tiene máscara

---

(16) Se trata de mi amigo o hermano Arnoldo Liberman. Un judío argentino que no ha omitido, en defensa de los judíos, llamarle, por escrito, fascista a Beguín y que, en defensa de la dignidad de la especie humana, y también por escrito, ha dicho que ser judío «es *también* ser el masacrado palestino en su carpa de refugiado...» («*El Socialista* núm. 284, Madrid, noviembre 1982). Entre otras actividades públicas, Liberman ha pertenecido al Comité Internacional de la Izquierda por la Paz en el Cercano Oriente, junto a personalidades como Sastre, S. de Beauvoir, Italo Calvino, Arnold Wesker, Cortázar, Joan Báez, Friedic Durrenmat, etc.

ninguna, aunque su rostro sea a la vez espantoso y ridículo); y recordé también que la moral unamuniana fue agredida en su tiempo por algunos que no pensaban como él, y que eso sucede todavía, en tanto que mi padre (que combatió por la República) y muchos seres como él, se siguen refiriendo a Unamuno llamándolo con esa mezcla de cariño y respeto que suele haber al omitir el apellido y anteponer un tratamiento: respetuosa y afectivamente le llaman *Don Miguel.* Me refiere mi padre (que es uno de los seres más hondos y decentes, más hijos de su conducta y su trabajo que pueblan este planeta desdichado y maravilloso) que por aquellas décadas anteriores a la guerra civil, cuando un conflicto o un acontecimiento nacionales, o un suceso internacional, reclamaban una interpretación correcta, compleja, comprometida, sincera, orientadora —es decir, una interpretación moral—, las gentes de la calle compraban los periódicos para conocer la opinión de *Don Miguel* (que no podía ser otro que Unamuno), o *Don José* (que tenía un apellido torero: Ortega); *Don Indalecio* (naturalmente, Prieto), o *Don Manuel* (éste era Azaña). Así los respetaba la moral popular. Aquellos hombres, entre otros, en lo esencial contribuyeron a la formación y el afinamiento moral de una comunidad. Más tarde se pondría de moda protestar contra el culto a la personalidad. Esto, que fue una necesidad histórica contra aquel culto horrendo a Stalin (culto que no ha cesado todavía, aunque ahora Stalin se haya multiplicado por sí mismo y lleve ya otros nombres), llegaría a ser también refugio de mediocres que al omitir el vano culto prescindían de la admiración. Muy a menudo, las gentes sencillas se niegan a olvidar su débito civil con unos cuantos seres inteligentes, honestos y ejemplares. Las pasiones políticas (o por decirlo con mayor precisión: la intolerancia contra las ideas o las contradicciones de un interlocutor) suelen, desde cualquier ideología, pero esgrimida ésta como se esgrime un arma, reducir al adversario al tamaño trivial de un enemigo, y suelen además considerar adversario —enemigo— a un hombre no en su totalidad sino a través de un aspecto parcial de su persona. Las pasiones políticas, en fin, tienden a convertir a la pasión en intolerancia y soberbia, y tienden a refutar al adversario, a condenarlo, previamente disminuido. Es trabajo de jíbaros. Todavía hoy, en España, no es infrecuente que alguien (que quizá acaba de llegar a la moral por la puerta trasera, y que tal vez ha elegido olvidar que el señor Andropov ha dirigido el KGB antes de codirigir este planeta con la ayuda de un mal aficionado al western) se obstine en llamar reaccionarios, por entero y terminantemente, a aquellos mencionados intelectuales de la segunda República española. Así olvidan, o pretenden hacernos olvidar, dos cuestiones noto-

rias. Una, que nuestros viejos siguen llamando a sus maestros Don Miguel, Don José, Don Indalecio, Don Manuel. Otra, que Unamuno tuvo la fortuna de morirse de asco tras haber pronunciado en Salamanca unas palabras memorables que le dieron la vuelta al mundo; que don Manuel tuvo que ser defendido en su exilio de Francia por las autoridades mexicanas para evitar una repatriación que hubiera concluido en una ejecución; que don José permaneció en exilio muchos años y que cuando resolvió regresar no lo hizo para ensuciar su honradez y su inteligencia, sino para morir; y que don Inda cerró sus ojos para siempre en esa especie de patria de urgencia a que llamamos emocionadamente México. Se trata, en suma, de aceptar, y de proclamar, que existen los profesores de moral, que la moral de cada uno de nosotros no ha nacido de la nada, y ni siquiera solamente de la elección de una determinada ideología (he conocido seres sumamente perversos y temibles que decían militar en una ideología de la fraternidad, y he conocido seres fraternales que antepusieron siempre la fraternidad por los seres concretos a la ideología o la doctrina); se trata de saber —y agradecerlo— que esta aventura interminable y necesaria que llamamos la construcción de la moral civil tiene maestros. Maestros que pueden ser contradictorios —como somos todos los hombres—, pero que en lo esencial llevan la libertad, la dignidad, como se lleva una bandera: con decisión, con orgullo y con riesgo. Se trata de saber que esos maestros consienten y a menudo merecen críticas, matizaciones, discusión, pero nunca disminuciones ni desprecio. Se trata de saber que hay hombres que con su rigor y su angustia, con su piedad y su coraje, alcanzan el amor de sus pueblos y contribuyen a acrecentarles su conciencia. Se trata de saber, en fin, que Ernesto Sábato es uno de esos hombres.

* * *

Y sin embargo, como hemos visto a lo largo de estas páginas, concita sobre su persona no únicamente admiración, respeto y gratitud, sino también, con alguna frecuencia, descalificaciones e insultos, que serían bastante ridículos si no fuesen tan entristecedores e indignantes: como siempre son los insultos. He mencionado más atrás «las pasiones políticas». Tal vez sea ésta «la clave del enigma». Las pasiones políticas son, por de pronto, pasiones. Vale decir, son más pasiones que políticas. Lo que distingue a estas pasiones, cuando el apasionado lo es no de un modo general y mundial (no de un modo moral, en fin) sino de un modo partidista, es que están a un

paso de la violencia o de la ofuscación. Estoy tentado incluso a disculpar a estos apasionados. Ser víctima de una pasión política, sobre todo cuando, repito, la mirada de estos apasionados no abarca a todos los desdichados de la Tierra sino tan sólo a la mitad de ellos, es ciertamente una desgracia, y más aún en tiempos como los actuales, en que la parte defendida muestra ya, cotidiana y claramente, que es absolutamente indefendible. Opino, de verdad, que hay ya un nivel de angustia, digna de cierta compasión, en estos esforzados que llevan en los hombros una carga imposible de soportar para cualquier conciencia; en estos patéticos funámbulos que cruzan el alambre constantemente en riesgo de precipitarse al vacío, precisamente porque ese alambre es agitado por el bloque al que defienden de forma testaruda, haciéndoles difícil mantener un equilibrio ya precario. Esta pasión funámbula, esta pasión política, quizá disculpa, por lo menos en cierto modo, esa «paraplejía moral», esa «paralización del lado izquierdo» (las expresiones son de Jorge Edwards) con que tales apasionados descargan su desazón contra los espíritus independientes cuya ética es estereofónica porque se niega a seleccionar el terror, la explotación o la desgracia. Pero incluso aceptando que la pasión es un atenuante (como, ya lo dijimos, lo es también el exilio) no por ello deja de ser, muy a menudo, injusta. Y en estos tiempos últimos ha habido —y hay— dos pasiones políticas, una internacional (el comunismo, de obediencia soviética, o prochina o trotskista) y otra localizada (el peronismo, de ultraizquierda o de ultraderecha) que, obviamente, no pueden digerir al Sábato civil. Del fenómeno peronista, uno de los movimientos populistas más complejos de la historia política de los tiempos modernos, no es posible ya aquí hablar con extensión —si es que mucha extensión pudiera ser suficiente para poner en claro a este suceso histórico tan desgarrado, contradictorio, y tan escasamente comprensible—. Baste con señalar que en las filas del peronismo hubo sindicalistas de la extrema derecha; que hubo también, y simultáneamente, muchachos con ideas de extrema izquierda, de los que muchos se integraron a la guerrilla revolucionaria, y mataron, y fueron torturados y masacrados; y que, a la vez, en las filas del peronismo se integraron hombres y mujeres demócratas, respetuosos de la libertad de su pueblo: lo que pudiéramos llamar peronistas entre dos fuegos. Baste con recordar que el día en que Perón, desde su exilio de Madrid, regresó a Buenos Aires, el líder aterrizaba en un aeropuerto distinto al anunciado, mientras en el de Ezeiza, y ante el asombro y el horror de millones de ciudadanos que habían acudido desde todos los puntos del país para vitorear a su caudillo (quien con astucia, o premedita-

ción, o cobardía, quizá nunca se sepa, dio a todos esquinazo), los peronistas de derecha dispararon contra peronistas de izquierda, convirtiendo esa fiesta de recepción en una huerta macabra de centenares de cadáveres. Baste, en fin, con saber, que hace muy pocos meses, en una concentración política que congregó a miles de peronistas, hubo una especie de batalla campal entre ellos mismos, cuando el enemigo común era la dictadura militar. A esto es a lo que llamo las pasiones políticas. Supongo que son esas pasiones las que a veces empujan la lengua de algunos críticos de Sábato. Sábato para mí no es un dios. Es algo menos altisonante y más operativo: es un maestro. Y a todo maestro (es una de las cosas que ellos mismos enseñan) se le puede criticar y desobedecer. Lo que me llena de tristeza y, con frecuencia, de indignación, es que la crítica se transforme en insulto, o falsee al criticado: que la pasión política no tenga a veces contención al mirar la cara de los hombres. Recuerdo en este instante, y no voy a omitir el consignar ese recuerdo, un caso ilustrativo que sucedió hace años. Por los años sesenta, tras unos veinte de prisión en España por comunista, salió libre un viejo mexicano. Se llamaba Manuel de la Escalera. Lo conocí en Madrid, recién llegado él de la negrura de un encierro tan dilatado, en el que no faltaron, al principio, ni la condena a muerte ni el simulacro de la ejecución, ni, por supuesto, la tortura. Tenía debilitado todo el sistema digestivo y se hacía sus comidas en un hornillito de gas que la patrona le consentía tener en la pensión. Al poco tiempo de su libertad, su visión personal, directa, de la realidad política y social española comenzó a disentir de lo que establecían las consignas y el programa de su partido. El resultado de esta confrontación en la interpretación de la realidad española fue que la mayoría de sus camaradas le cerraron las puertas. Como si fuera un apestado. Enfermo y viejo, resolvió viajar a París a ganarse la vida. Le di unas direcciones. Entre ellas, la del poeta Carlos Edmundo de Ory. Al llegar a París, su peste (su independencia) ya le había precedido. Las puertas de sus camaradas de París estaban atrancadas por dentro. Sólo esa especie de chiquillo travieso y sabio que es Ory, sólo ese delicado y fraternal anarquista lírico, inofensivo y amoroso, le abrió su casa, su corazón, su risa. El le ayudó a encontrar algún trabajo con el que pudiera comer lo poco que comía y alimentar de gas su hornito. Manuel de la Escalera, en su lejana juventud, había luchado por la revolución en México; luego se vino a España a defender a la República; fue encarcelado, atormentado y casi destruido; salió libre, opinó y fue declarado apestado. A esto es a lo que llamo las pasiones políticas. Todo en la vida suele tener explicación

y hasta disculpa. Incluso las pasiones políticas. Pero es cierto también que en este mundo faltan muchísimos psiquiatras. Porque falta también muchísima mesura.

* * *

Voy a reproducir algunas desmesuras. Hace ya cinco años se publicó en una revista española (17) el ensayo de Sábato *Nuestro tiempo del desprecio,* al que aludimos más atrás. Dos disconformes reprocharon a la revista haber dado cabida a ese texto o, al menos, no haberlo acompañado con unos párrafos que desautorizasen su contenido, «desenmascarando» a su autor. Consiéntame el lector citar algunas frases sin mencionar a sus autores. Y no piense que eludo por desdén la consignación de esos nombres. Sencillamente, a estas alturas de este escrito ya me encuentro un poco cansado, un poco triste, al darme cuenta de que quizá no sirva de gran cosa, o que incluso no sirva para nada. Y esto me hace pensar (esto: el cansancio) que tal vez sea mejor no provocar una polémica que muy posiblemente no sirviese de nada (aunque, sin duda alguna, no la voy a eludir si se produce). Además, he hablado años después, hace muy poco, con uno de los autores de esa protesta doble (el más templado, creo; y no el menos injusto, creo). Hablé de aquella página con él. Me pareció dispuesto (diría: capacitado) a matizarla. Dialogamos, en fin, de manera tranquila. Quizá sea mi deber, al citar hoy aquí algo que él escribió hace ya cinco años, no provocarlo mencionando su nombre. El problema, por lo demás, no es tanto un problema de nombres cuanto de pasiones políticas. Pasiones que la Historia se obstina en erizar y en cuyo erizamiento unos se inscriben en un frente para sentir alivio contra el horror a la intemperie, y otros siguen en la intemperie para sentir alivio contra el horror de la parcialidad. Parciales, erizadas, y a veces insultantes, son las frases siguientes: «Respecto a [Sábato] es indignante ver cómo le conceden ¡diez páginas! para que se luzca con sus regurgitaciones políticas...» «Sábato —de cuyas virtudes literarias no dudo, pero que siempre ha sido oscurantista y metafísico en cuanto se acude al terrenal mundo de la lucha de clases— sino de quienes le conceden semejante despliegue gráfico...» Me abstengo de preguntar al justiciero si se refiere a las clases sometidas en cualquier lugar de la Tierra o si, con modestia, le duelen sólo unas poquitas clases. «No os dejéis ganar [prosigue, ahora con modestia menor, por lo menos verbal] por los cantos de sirena, refritos de pasatismo burgués adicio-

(17) *El viejo topo,* núm. 18, Barcelona, marzo 1978.

nados con bellos términos, de plumíferos al servicio del capital y de los entretenimientos ociosos de quienes no tienen nada que ganar y sí mucho que perder acudiendo a la profundización de los grandes temas que permitirán lograr una férrea unidad entre los oprimidos del mundo». Me abstengo, otra vez. Y después, el enojado, tras no dudar de las «virtudes literarias» de Sábato y llamarlo plumífero, agrega, concedamos que con poca finura y hasta con poca consecuencia, que Sábato es un «gilipoyas» y finalmente —quiero decir: ¡por fin!— se despide con «Un saludo revolucionario de un compañero hispanoargentino y lector consecuente». Vale. Con más sosegada sintaxis (quizá podría decirse: con un odio más autocensurado), el otro protector del buen nombre de la publicación («me preocupó encontrar en las páginas del Topo a Ernesto Sábato, confuso personaje...») resume medio siglo de la vida de Sábato con asombrosa capacidad de síntesis y de esta guisa o manera y en entrecomillado modo: «Sábato recorrió todo el trayecto del escritor liberal argentino: racionalista, existencialista, después PC, después pasó del antiperonismo exacerbado a los coqueteos conciliadores con el peronismo, para terminar acusando a las organizaciones revolucionarias de 'terroristas' y almorzando con Videla». Luego menciona a «cientos que se han exiliado y que no juegan a dos paños como Sábato: viviendo en Buenos Aires, apoyando el régimen [de Videla] y escribiendo en Barcelona, en el Viejo Topo». «Si leen atentamente verán que no denuncia nada, se limita a gestos lindantes constantemente con la metafísica (...) Es coherente que Sábato no admita que existe una violencia reaccionaria y otra de signo revolucionario [¿ah, si: es coherente?]; es coherente que siendo un metafísico y que almorzando con Videla...» «También podríamos contestarle a Sábato con argumentos filosóficos [a veces soy un descreído: lo dudo] demostrando el carácter eminentemente metafísico y en el fondo plagado de anticomunismo que destila su discurso. Pero no tengo tiempo. Mejor dicho, no tengo más tiempo para Sábato». En cambio, a mí me queda aún algo de tiempo. No mucho. El suficiente para algunas matizaciones: «Me preocupó encontrar en las páginas del Topo...»; esa preocupación revela a un antidemócrata: es la preocupación del censor. Sábato no fue racionalista (se le suele acusar de lo contrario): fue científico; abandonó la física por la literatura. Sí fue, en cambio, PC: ya hemos dicho por qué lo abandonó, y, sobre todo, cuándo. Sobre su antiperonismo «exacerbado», después añadiré unas líneas para mostrar que no hubo incoherencia en Sábato ante ese fenómeno político. Sobre los exiliados «que no juegan a dos paños»: es cierto: Sábato combate a *los dos* paños, al contrario que muchos

de sus críticos «exacerbados», que al apostar a un solo paño contribuyen a que algún que otro candoroso crea que este infierno de la guerra de bloques es una película de buenos y de malos y, en la contemplación de esa película, que falsea a la Historia, deje petrificarse a su moral. Sobre la distinción entre dos formas de violencia: cuando ambas son mortales, yo creo que lo más indicado es preguntar su opinión a las viudas. Que la violencia de Estado puede ser más abundante y más terrible que la otra, es cosa que el propio Sábato ha dicho por escrito, allí, en Argentina (18). Sobre el famoso «almuerzo con Videla»: nunca he sabido bien de qué le acusan; parece que de golpista o de gorila; tal vez, de no haberse hecho encarcelar o asesinar; lo primero es infame, lo segundo es algo que, al parecer, no es compartido por el pueblo argentino, que quiere conservarlo porque lo respeta y lo ama. Qué ocurriera de turbio, de punible, durante aquel almuerzo, es cosa difícil de saber, menos aún desde el exilio, y menos aún cuando ninguno de los cuatro asistestes (Sábato, Borges, el presidente de la SADE, Esteban Ratti, y el P. Leonardo Castellani) ha declarado nada de donde pueda deducirse que alguno de los cuatro fuese allí un malnacido. Lo que declaró el P. Castellani es que él, personalmente, interpeló a Videla sobre la situación del desaparecido Haroldo Conti. Lo que Sábato ha dicho es que acudió «ante Videla para protestar por la desaparición de Antonio Dibenedetto, entre otros tantos desaparecidos, y para denunciar la caza de brujas» (véase nota 2): con lo que el lector queda obligado a elegir entre la palabra de Sábato y la de quien no estuvo allí. El «carácter *eminentemente* metafísico» de Sábato: no sé si ha sido aplicada esa frase como descalificadora; en realidad, significa un elogio. En todo caso, en lo que atañe a Sábato, la palabra eminencia es congruente. Y en cuanto a su discurso, que destila un fondo «plagado de anticomunismo», ¿qué agregar en estas páginas que ya han tocado repetidamente este tema? Quizá una sola cosa: hasta ahora, he comentado —y apoyado— las críticas de Sábato a la URSS y sus criados, acudiendo tan sólo a razones morales, sociales y políticas; hay, además, razones que incumben a la ciencia y a la estética: «En el primer número de *Literatura Soviética,* el crítico Kemenov enjuicia el arte 'burgués' como un triunfo del misticismo, la subconsciencia y la paranoia, agregando: 'Pasarán los años y las generaciones venideras que, al estudiar la historia de la cultura en la época del imperialismo, tengan que trabar conocimiento con la

(18) Y aquí, en Madrid, elogia a «esta ejemplar democracia española que combate el terrorismo con los tribunales que caracterizan un sistema de derecho, lo que lamentablemente no ocurre en mi país». (*El País,* 10 de octubre de 1981).

obra de Picasso y Sartre, de Henry Moore, Joan Miró y otros por el estilo, invitará a un psiquíatra y no a un crítico de arte para que sistematice su producción. Pero hoy, para vergüenza de la humanidad, son aceptadas como grandes manifestaciones estas obras degeneradas de la pintura y la escultura. El arte soviético se desarrolla por el camino del realismo socialista, genialmente definido por J. Stalin. Y ha sido este camino el que ha permitido a los artistas soviéticos crear un arte avanzado, íntegro, socialista por su contenido, nacional por su forma, en la grandiosa época stalinista'» (19). Amén. Suponer mala fe a esta cita por provenir de la época stalinista, y no de hoy, no sería un argumento, ni siquiera una digresión, sino tan sólo una falacia. Las consignas estéticas siguen siendo las mismas. En cuanto a los psiquíatras estatales, que en los tiempos stalinistas parecían convidados a juzgar a Sartre y a Picasso, a Henry Moore y a Joan Miró y similares perturbados, sabemos a qué son destinados en la más preclara actualidad: a martirizar disidentes; a inventarle cobertura científica a la macabra tarea de bautizar y tratar como perturbación mental lo que es desobediencia, disidencia: en fin, oposición. Con respecto al stalinismo, en febrero de 1978 «seis mil personas, en su gran mayoría militares, aplaudieron calurosamente el nombre del 'camarada Stalin', al ser pronunciado por el mariscal Dimitri Ustinov, en el Palacio de Congresos del Kremlin (...). La televisión soviética transmitía en directo a todas las repúblicas esta celebración» (20). En la práctica, han cambiado poco las cosas. Hace muy poco más de un año, dirigentes comunistas italianos opinaron que «globalmente, la política exterior de la URSS y los países del Pacto de Varsovia no se distingue en nada de la política exterior de Estados Unidos y la OTAN»: la *Pravda* los llamó *blasfemos* (21). Con la Iglesia hemos dado, Sancho. ¿Cómo no habría de producir algún texto «plaga-

---

(19) *Apologías y rechazos*, pp. 150-51. En torno al perturbado Sartre, Sábato escribió, hace quince años, unas páginas que cuestionan algunos postulados del pensador francés. Era un cuestionamiento que significa un diálogo, no una descalificación. En ese trabajo («Sartre contra Sartre») escribe Sábato: «... aun antes de juzgar su tesis me inclino respetuosamente ante un hombre que no sólo constituye uno de los testimonios más representativos de nuestro tiempo por su lucidez, sino también por su coraje. Atacado e insultado por los comunistas cuando levantó su voz contra sus estupideces y sus atropellos, atacado e insultado por los anticomunistas cuando se ha pronunciado por los pueblos oprimidos, Sartre ha mostrado invariablemente su independencia de criterio y ha constituido un ejemplo de lo que debe ser un escritor: un testigo insobornable.» Reproduzco estas frases no sólo para enojar al fantasma de Kemevov, sino también porque, obviamente, tras servirle a Sábato para elogiar a Sartre, nos sirven a nosotros para dibujar un perfil del propio Sábato. El ensayo a que pertenecen puede ser leído en una antología llamada *Itinerario*, Editorial Sur, Buenos Aires, 1969, p. 245.

(20) *El País*, Madrid, 23 de febrero de 1978, p. 3. Firma la información, desde Moscú, Ismael López Muñoz.

(21) *El País*, Madrid, 26 de enero de 1982, p. 2. Informa Félix Bayón, desde Moscú.

do de anticomunismo» un artista como Sábato; alguien, en fin, dispuesto a sospechar que acaso es poco fino el desprecio del señor Kemenov, que en gloria esté, contra esos artistas que están en otra gloria, ésta de aquí, ésta que sirve al enriquecimiento de la conciencia humana? Picasso, Sartre, Moore, Miró... Dios mío, qué borde que es la estupidez y qué arrogante la ignorancia, cuán atrevida la mediocridad y qué babosas las consignas autoritarias. Sábato, como artista, no puede estar sino enfrentado a ese Poder tan nauseabundamente necio. Como científico, lo mismo: «El teorema de Pitágoras vale tanto para un "putrefacto" país ocidental como para una impecable sociedad soviética, y sería asombroso que se lo impugnase por las opiniones políticas de su autor. Sin embargo, así se hizo en la Alemania nazi, donde se impugnó la teoría de Einstein, como típica manifestación de la mentalidad judaica. Y así sucedió en la Rusia comunista cuando se proscribió la lógica matemática y la genética "burguesa", como si los genes pudiedan responder a los intereses de Wall Street. El profesor Zhebrak fue denunciado por *Pravda* (palabra que significa "verdad") por haber declarado a la revista *Science* que muchos genetistas rusos apoyaban la doctrina mendeliana. Con ansiosa urgencia, la Academia de Ciencias Agrarias Lenin envió la siguiente carta a Stalin: "Usted, querido Jefe y Maestro, ha ayudado a los sabios soviéticos a desarrollar nuestra avanzada ciencia materialista, que sirve al pueblo en todos sus trabajos y conquistas, una ciencia que expresa los ideales y los elevados propósitos del hombre de la nueva sociedad socialista". Al mismo tiempo la Academia expulsó al fisiólogo Orbelli y al morfólogo Schmalgauzen, liquidó el laboratorio de fitogenética y ordenó reescribir todos los textos de biología sobre la base de la doctrina oficial, doctrina que respondía a los postulados del materialismo dialéctico, pero que tenía un pequeño defecto: era científicamente falsa» (22). Es cierto: la ciencia soviética ha cambiado de táctica, ya admite las investigaciones «burguesas»: ¿cómo, si no, la URSS habría alcanzado a ser una de las dos más formidables y asquerosas potencias nucleares de la Tierra? También es cierto que algunos científicos (lo repito: ciertos psiquíatras) siguen deshonrando su oficio. Y por último: adviértase que estas frases de Sábato que acabo de citar, y en las que se denuncia también la náusea del nazismo, fueron publicadas en Argentina en un momento en que, como sabemos documentadamente, algunos nazis se ocupaban en una de sus predilectas tareas: la tortura; en un momento en el que ser judío significaba en Argentina un riesgo; defenderlos, también. En esas frases del Sábato científico concurren a la vez el artista y el

(22) Sábato, en *Apologías y rechazos*, pp. 151-52.

ser civil. Pero es que sucede una cosa tremendamente incómoda para esa variedad de semiapasionados por la justicia para la Humanidad partida por dos: que una moral que excluye de sus críticas a la mitad del sufrimiento y que se desentiende de las libertades en la mitad de los pueblos del mundo, no es ya media moral, sino ninguna. Para decirlo de un modo más preciso: nadie tiene derecho a ser considerado un combatiente de la libertad si no denuncia con igual furor el autoritarismo de la URSS que el autoritarismo gorila. La memoria es sagrada y sin memoria no existe la ética política. La memoria nos dice que el comunismo real no es aquel que soñaron tantos hombres honrados, sino ese monstruo que deglute las dignidades colectivas (en 1953, Alemania Oriental; en 1956, Hungría; en 1968, Checoslovaquia; en 1980, Afganistán; en 1981, Polonia...). La memoria nos dice que allí donde se ha impuesto el comunismo de obediencia soviética (salvo en China, Albania, Cambodia..., también dictaduras notables, no hay otro en el Poder) se ha apoltronado la dictadura (en la URSS, el *Gulag*, con millones de cadáveres anónimos; en Cuba, un paraíso del que miles y miles de cubanos huyen en una sola noche al cobijo de una Embajada; en Alemania, un muro prodigiosamente bautizado; en Vietnam, un infierno del que se huye por los mares afrontando tornados y piratas, sádicos y asesinos, no más temibles para miles de vietnamitas que el propio gobierno de su patria; y en general, un estado policíaco en todos los países del Pacto de Varsovia). La memoria nos dice que no escuchemos el murmullo de la nostalgia sino el fragor de la realidad, y que no basta hacer remilgos contra la persona de Stalin, como si éste no hubiera heredado un Estado policíaco de manos de Lenin, que luego fue «perfeccionado» y que, tras la muerte de Stalin, sólo cambió de formas. La memoria, la canosa y la joven, nos recomienda que trabajemos con la realidad y no con los ensueños de la fatiga o la mala conciencia. Y, finalmente, con los ojos abiertos, es preciso advertir que para ser un escritor moral es necesario ser antisoviético. Y más aún: que para tener el derecho de denunciar los desafueros del fascismo y aspirar a que esa denuncia sea creída por los hombres que ejercen o que añoran la libertad, es necesario ser antisoviético. Dijo Paul Valéry, en contexto distinto: «Lo peor de nuestro tiempo es que el futuro ya no es lo que era». Se trata de saber que es necesario procurarnos otro futuro. Que ese futuro está inventado: se llama democracia. Se trata de saber que o conseguimos entre todos multiplicar la democracia, preñarla de solidaridad, o puede ya no haber futuro, ni mediocre ni malo: puede ser tan horrible que equivalga a la nada. Se trata de saber que existe una moral que ya trabaja por una Internacional Democrática, que en las filas de esa Internacional forman hombres que con su

desesperación, su compasión y su coraje están desde hace años inseminando dignidad al futuro, y que uno de esos hombres se llama Ernesto Sábato.

* * *

Los conflictos de Sábato con ciertos peronistas: son los conflictos de un demócrata. Censuró la demagogia de Perón, su caudillismo autoritario, el uso del terror policial, las torturas, las restricciones a la libertad de la Prensa, la política universitaria, las connivencias de algunos sectores peronistas con el fascismo, la corrupción del peronismo de derecha. «En 1945 mataron a un estudiante en las calles de Buenos Aires. Junto con veintitantos profesores, protesté por el asesinato y fui exhonerado de mi cátedra. Dirigí entonces una nota pública al entonces ministro Benítez, diciéndole que no me asombraban los procedimientos nazis del gobierno —dados sus antecedentes— sino los errores de sintaxis, ya que el decreto emanaba del Ministerio de Instrucción Pública. Fui condenado a dos meses de prisión por desacato. Un año después el gobierno ofreció la reincorporación de los profesores expulsados. Muchos aceptaron ese acto de gracia, yo no. Durante diez años tuve que ejercer toda clase de oficios, no siempre intelectuales, para simplemente sobrevivir y para poder darme el lujo de una línea de conducta» (23). Es el Sábato universitario que recuerda «centros de investigación como aquel Instituto de Filología que en la década de 1940 realizaba trabajos ilustres y traducía la obra de Saussure, cuando aún faltaba un cuarto de siglo para que el estructuralismo conmoviera a los snobs», y protesta porque «el Instituto fue arrasado por Perón, por el mismo tiempo en que recibía alborozado a los jerarcas nazis que huían como ratas disfrazadas hacia nuestras playas, encabezados por un asesino llamado Eichmann» (24). «Yo no defendí nunca, ni tampoco defiendo ahora, la persona de Perón. Le recrimino, entre otras cosas, no haber estado a la altura de la histórica situación, de haber abandonado a su pueblo; de no haber tenido nunca el coraje que en cambio tuvo Evita Duarte; de haber carecido de grandeza; de haber cedido innumerables veces a la demagogia, que es al amor por el pueblo lo que la prostitución es al amor; de haber desarrollado una industria para el consumo y para satisfacer fáciles apetencias en lugar de haber creado, con sacrificios, las industrias de base; de haberse rodeado cada día más de obsecuentes y aprovechados, desechando a hombres independientes como Jauretche; de haber admitido la corruptela y el servilismo; de haber fomentado la persecución de los

(23) *Claves políticas*, pp. 65-66.
(24) *Apologías y rechazos*, p. 101.

hombres libres que, equivocados o no, tenían el coraje de expresar sus ideas en contra; y, en fin, de haber favorecido con entusiasmo la entrada de decenas y quizá de centenas de jerarcas nazis y de criminales de guerra como Eichmann, que fueron sus amigos personales después de haber torturado y asesinado a seis millones de judíos y a centenares de miles de demócratas. Es necesario que los muchachos de hoy, como vos, sepan estas verdades y no crean que todo fue justicia social» (25). Sí, desgraciadamente, el peronismo fue, también, un movimiento que encabezó Perón, y al que Perón abandonó («innoble huida» llama Sábato a ese abandono). Y, desgraciadamente, el Perón del exilio, a quien ingenuamente visitaban en Madrid los comisionados de las izquierdas peronistas suponiendo que lo tenían de su lado o que podían utilizarlo, tenía como secretario a López Rega, artífice de la ultraderechista Triple A. Cuando cayó Perón, en 1955, la *intelligentsia* antiperonista adoptó, por lo general, una posición ahistórica ante la complejidad de este fenómeno de masas, considerándolo tan sólo como una forma de patología social, sin profundizar en la deseperación social que pudo posibilitar la emergencia de un caudillo que era a la vez un demagogo (si es que no son la misma cosa, prácticamente siempre) y sin comprender, por lo tanto, la persistencia, la obstinación (la injusticia social, la pobreza, la humillación) de aquel movimiento populista. Ezequiel Martínez Estrada *(¿Qué es esto?)* y Ernesto Sábato *(La otra cara del peronismo)* se desmarcan de esa interpretación unilateral y semiabstracta, y explican por qué el peronismo no se disipa como una pesadilla sino que persiste como una realidad social. Sábato denuncia a quienes olvidaron «las inenarrables historias de jóvenes valientes como Felipe Vallese, que, después de la caída de Perón, sufrieron el tormento y la muerte sin que los intelectuales que tanto sufrieron por las persecuciones peronistas dijeran una sola palabra y ni siquiera solicitaran investigación y castigo: sería para ellos la única justificación de su antiperonismo, ética y filosóficamente hablando» (26). «...durante todo el régimen de Perón estuvimos en contra, como la mayor parte de los intelectuales. Luego se vio que había sido por motivos muy diferentes. Cuando cayó, me ofrecieron la revista *Mundo Argentino,* que durante varios meses hice con la colaboración de un grupo de jóvenes notables. Un día tuvimos noticias de que se estaba torturando a militantes peronistas. Entonces publicamos un documentado y minucioso trabajo de Da Mommio en que se daban nombres, lugares, datos precisos e incontestables. Y esa misma noche denuncié los hechos por Radio Nacional» (27). Fue

(25) *Claves políticas,* pp. 75-76.
(26) *Claves políticas,* p. 77.
(27) *Claves políticas,* pp. 74-75.

expulsado de la revista: «...cuando la revista *Mundo Argentino* denunció la existencia de torturas, el gobierno de Aramburu, que había llegado para restaurar las libertades, no destituyó a los policías culpables de ese crimen sino que hizo renunciar al director de la revista que las denunciaba: muestra típica de la hipocresía lingüística. Porque hay torturas perversas (si son aplicadas a liberales argentinos por policías peronistas o a ciudadanos franceses por miembros de la Gestapo) y hay torturas beneficiosas (si se les aplican a meros cabecitas negras por Defensores de la Libertad, o a simples argelinos por paracaidistas que actúan en virtud del Triple Principio de la Revolución Francesa); hay bombas atroces que caen en ciudades donde se habla el prestigioso inglés, y hay bombas democráticas que sirven para devastar ciudades japonesas» (28). Este es, en fin, y ha sido siempre Sábato. El mismo que protesta puntualmente contra los golpes militares en la Argentina de 1962, 1966 y 1976. El que siempre y en todo caso ha denunciado las torturas y la corrupción. El que en 1972 y 1973, cuando el peronismo vuelve a ser un confuso movimiento, y además una moda para muchos, reitera su posición favorable al proceso de dinamización social vivido por Argentina bajo el peronismo, defiende las reformas de la legislación laboral, pero a la vez insiste en recordar los abusos del régimen, su carácter autoritario y corrupto. Este ha sido Sábato siempre. Este es el Sábato de hoy. Y algo más grave para aquellos de sus críticos que no creen en la democracia: éste va a seguir siendo hasta su muerte, y éste seguirá siendo después, mucho tiempo después, cuando las generaciones futuras necesiten tener memoria de cómo fue vivir con dignidad. Es natural («tristemente natural» como diría Jorge Guillén) que el peronismo, vivido como pasión —revolucionaria o fascista—, y es natural que el comunismo, vivido como pasión prosoviética —más o menos velada— no puedan digerir a Sábato. Sábato es indigesto porque es también una pasión: la pasión de la democracia. La indigestión es natural porque, pasión por pasión, resulta que aquella que se acoraza de consignas dictatoriales no cuenta con más miembros que los que forman las nomenklaturas, en tanto que la pasión de Sábato es compartida, ejercida o esperada sedientamente por la casi totalidad de los seres humanos que pueblan esta Tierra. Lo que ocurre, en el fondo, a aquellos a quienes encoleriza la pasión moral de Sábato, es que saben o intuyen que todos los pueblos de la Tierra son mayores de edad, que no se dejan engañar por nadie —al menos de forma duradera— si no es por la violencia o la amenaza, y que antes o después lograrán elegir representantes por plazos limitados, al mis-

(28) *Claves políticas*, pp. 97-98.

mo tiempo que abolir los caudillos, los líderes a perpetuidad y los tiranos. Que, en fin, todos los pueblos de la Tierra llevan en su memoria colectiva y en su proyecto de dignidad civil la memorable frase que Alexis de Tocqueville escribiera hace ya más de un siglo y que aún mantiene una desesperada actualidad: «Habría amado la libertad, creo yo, en cualquier época, pero en los tiempos que vivimos me siento inclinado a adorarla.»

* * *

Libertad. Pero en todas partes. Luchar por ella en cualquier lugar de la Tierra pero sabiendo que es la Tierra entera quien la necesita y la espera. Saber que al hombre que merezca ser honrado con el nombre de libre no le importa tan sólo el crecimiento moral de su pueblo sino la epifanía moral de la especie a la que pertenece. Libertad para todos, contra todos los yugos: «Quiero que nuestros países hispanoamericanos, donde se encuentra una de las más abominables miserias del mundo, puedan liberarse de los dos imperialismos, para asegurarse un destino libre, una auténtica autodeterminación. Quiero democracia con libertad y justicia social» (29). A fines del año pasado, Sábato «señaló algo acerca de un manifiesto que se proponía redactar con Vargas Llosa y Octavio Paz sobre la necesidad que tiene Hispanoamérica de no someterse ni al imperialismo norteamericano ni al imperialismo soviético» (30). «Después de tantas esperanzas frustradas, las personas como yo queremos justicia social y libertad. No libertad sin justicia social, porque entonces es una libertad ilusoria para la inmensa mayoría; ni justicia social sin libertad, porque entonces la esclavitud económica es reemplazada por la esclavitud del buró político» (31). Libertad, pues, aquí, en la Tierra, para todos y ahora. O dicho de otro modo: la pasión de la democracia. «¡Basta! El único régimen compatible con la dignidad del hombre es la democracia.» *(Diario 16,* 9-V-1982.) Basta, pues. La intención de estas páginas era la de honrar y celebrar la larga marcha de un demócrata a lo ancho de su extensa vida por entre los barrancos de sucesivas tiranías. La intención de estas páginas era la de proclamar admiración y gratitud a un hombre profundamente preocupado por la desgracia múltiple del mundo, y sostenido por la energía de su corazón inexorable y mundialmente solidario. La intención de estas páginas era la de contribuir a que sepamos que en la palabra Sábato (una palabra inscrita ya en la historia del lenguaje mo-

---

(29) *Diario 16,* Madrid, 9 de mayo de 1982. Reportaje de Diego Mileo.
(30) *ABC.* Reportaje citado. Madrid, 14 de diciembre de 1982.
(31) *El País,* Madrid, 25 de julio de 1982. Reportaje de Angel Leyva.

ral) podemos y debemos reconocer a un testarudo esfuerzo que desde hace decenios empuja, con desesperación, con trabajo y ternura, con cólera y con llanto, la puerta tras la que empieza el porvenir. Las mujeres, los hombres, los ancianos, los niños, las multitudes de la Tierra, soñamos con un porvenir en que los héroes ya no sean necesarios y en que los mártires no sean más que el escalofrío de un pasado imperfecto y desventurado. Soñamos con un porvenir donde la dignidad y la sinceridad ya no merezcan el elogio de nadie, porque ya nadie carecerá de ellas. Soñamos con un porvenir que pueda prescindar de seres excepcionales y ejemplares, porque ya todos lo serán. Pero sabemos, a la vez con amargura y con alivio, que sin seres ejemplares y excepcionales del tamaño de Sábato, ese porvenir luminoso no llegaría jamás.

FELIX GRANDE

Alenza, 8, 5.° C
MADRID-3

NI GIBELINO NI GÜELFO: SABATO ES MUCHO SABATO

El neurótico, el melancólico, el erudito vital, el maldito, el creador desesperado, el sin compasión, el francotirador, el guerrillero orgulloso y solitario, el hiriente por necesidad de ser amado, el intelectual insobornable... En todos estos términos se ha hablado de Ernesto Sábato, y de todos estos calificativos ha sido objeto. Matilde, su mujer, profunda conocedora de la vida y obra de Sábato, escribía a Carlos Catania, en un intento de responder a una serie de preguntas formuladas por éste acerca de la personalidad del gran novelista argentino.

«Sí, Catania —escribía Matilde hace diez años—, es tremendamente difícil definir etapas fundamentales en la vida de Sábato. Quizá sea yo —sin presunción por mi parte— la única que pudiera hacerlo. No sólo porque he podido ser testigo de todo el proceso que él ha sufrido desde hace treinta y tantos años, sino porque entre nosotros dos hay una conexión tan profunda que hace que yo intuya en él reacciones muy profundas y todavía inexpresadas. Mi componente "madre de Ernesto" es la que a veces habla y, aunque esté reñida con la componente "mujer enamorada", me permite adivinar lo que sucede en su alma. Pero siempre es más poderosa la segunda componente y allí vienen los conflictos. Quizá debería ser yo más dura para dar a las cosas su verdadero valor y considerar que para él hay una razón fundamental que lo impulsa a vivir y es en primer término nuestra cercanía (la mía y la de nuestros hijos), y en ese mismo primer término la necesidad de crear, de dar a luz todo un tumulto interior. Sí, las dos cosas están ligadas entre sí porque Sábato es un hombre terriblemente conflictuado, inestable, depresivo, con una lúcida conciencia de su valer y al mismo tiempo inseguro, influenciable ante lo negativo y tan ansioso de ternura y de cariño como podría serlo un niño abandonado. Esta necesidad casi patológica de ternura hace que comprenda y sienta de tal manera a los desvalidos y desamparados. Pero también —y debo subrayar que cada vez menos— es arbitrario y violento, y hasta agresivo, aunque creo que esos defectos son producto de su impaciencia. Por eso sucede que cuando se lo ha

conocido en forma superficial se saquen conclusiones dolorosamente injustas, y esas mismas personas que lo han calificado así, luego de conocerlo lo quieran, lo estimen y lo admiren.

En conclusión, para que se sienta con fuerzas para crear, para escribir, para liberarse de sus obsesiones y traumas, necesita verse rodeado de un muro de cariño, de comprensión y de ternura, y también de reconocimiento por lo ya realizado. Entonces pareciera que su fuerza y su genio se multiplicasen.

Su profundo cambio interior (¿cambio?) fue cuando dejó la Física. He puesto ese paréntesis porque yo no creo en absoluto que haya habido ningún cambio en él. El hombre —dice Sábato a menudo— no cambia sino que se va revelando. Algunos para bien, otros para mal. En el caso de Sábato creo que fue para bien. El ha sido desde niño un alma meditativa, un artista. Con un interior melancólico, pero al mismo tiempo rebelde y tumultuoso. La ciencia lo limitaba en forma atroz, de modo que fue lógico haber buscado el único cauce que podía ayudarlo a expresar, a vomitar su tormentoso interior: la novela.»

LA FAMOSA FRASE DE TOMAS MORO

«Para los güelfos soy gibelino, para los gibelinos soy güelfo», decía con pesar Tomás Moro, profundamente consciente de ese sentido de lo relativo que es todo, que va dando la madurez. Algo así podría decir Ernesto Sábato, desde su postura personalista, desde su convicción de marxista independiente, que le llevan a ser un escritor con creciente libertad interior, capaz de denunciar a los marines de Santo Domingo o a los lanzadores de bombas de napalm en el Vietnam, y que protesta contra la persecución ideológica en Rusia. Libertad interior que, al traducirse, hace que los reaccionarios le tachen de comunista y los comunistas, de reaccionario. Su pluma de intelectual insobornable actúa contra la injusticia, venga de donde venga, de derecha, de la izquierda o del centro.

Por preconizar la justicia social, los reaccionarios le ven con malos ojos; por condenar los regímenes totalitarios, los comunistas también le encasillan, esto le conduce a convertirse en un solitario.

En el plano de la política nacional, de todos es conocida su actitud con respecto al peronismo: durante los diez años de Perón en el poder estuvo contra el absolutismo y la corrupción del régimen, denunciando todo lo denunciable, jugándose más de una vez la libertad y padeciendo una pobreza extrema. «Despierto en el momento que se necesita estar despierto —comenta su incondicional admira-

dor el escritor Carlos Catania—, habló siempre por los que acostumbran a callar cuando más se necesita su voz, por los amordazados, o por los que sencillamente no saben.»

Una vez caído Perón, Sábato denunció las torturas del nuevo régimen contra los obreros peronistas, defendiendo lo que en el peronismo hubo de justicia social y de renovación de estructuras.

Si a esta constante actitud vocacional de plantar cara a todo lo que en la vida ve torcido y maleado, se agrega, «su espíritu arisco —dice Catania—, su individualismo, sus ironías, a menudo su despotismo, su honestidad intelectual para consigo mismo y para con los demás, su malhumor ante algunas porquerías del éxito, se comprende que todas las logias, mafias, camarillas y grupos, siempre necesitados del apretujamiento, sean ajenos a este francotirador de la literatura, a este guerrillero orgulloso y solitario que, sin embargo, desde su rincón del mundo, lejos de las influencias de todos los medios de difusión europeos, logró, con sus solas dos novelas, uno de los éxitos de crítica europea más asombrosos».

DE LA ALIENACION COMUNISTA AL ANARQUISMO

El marxismo y la ciencia son para Sábato dos problemas particularmente importantes y esclarecedores. Los dos fueron examinados a fondo en «Hombres y engranajes», escrito en 1951, cuando aún los revisionistas no habían comenzado a surgir. Los procesos de Moscú, la farsa de los genetistas rusos y otras serias denuncias forman parte del trabajo de Sábato. Y el ataque del Partido Comunista no se hizo esperar, acusando al escritor argentino de recibir dinero de la embajada norteamericana.

El tiempo, y más concretamente el XX Congreso del Partido Comunista y las denuncias de los sabios rusos respecto a la tragedia de los genetistas, vinieron a dar a Sábato la razón, brindándole la posibilidad de reiterar su respeto por lo que en Marx hay de trascendente y de reivindicación del hombre concreto frente a la entelequia de los hegelianos, pero eso no obnubila a Sábato lo suficiente como para no denunciar con toda fuerza la escolástica marxista del oficialismo ruso, antes de que la izquierda francesa, y Sartre a su cabeza, lo hicieran. Aquí hay que añadir que la crítica de Sábato está reforzada por un serio conocimiento teórico —desde los comienzos de sus años de estudiante leyó y estudió a Marx—, y por un conocimiento práctico, ya que Sábato militó en el partido con una dedicación total a la revolución.

Sábato, de hecho, nunca ha renunciado ni renegado del marxismo en su más estricto sentido; lo que ha ido haciendo con una voluntariedad siempre actual es ir traduciendo su vocación personal, consistente en la defensa del hombre concreto contra cualquier género de alienación.

Nunca se ha plegado Sábato a ninguna secta o partido, puede decirse de él que tiene mucho de anarquista, siempre aspirando a ser un auténtico señor de sí mismo. «El silencio que suele caer sobre Sábato —dice Catania— se convierte en una afirmación, en una reverencia, en una sumisión. Callar adrede es hablar. Sábato es una viga en el ojo de cualquier intelectual satisfecho. En todos sus libros les está restregando, directa o indirectamente, aquello que señalara Brecht a propósito de las "cinco dificultades para decir la verdad", respecto a que no es preciso tener mucho coraje para deplorar en términos generales la corrupción del mundo. Es fácil lanzar reivindicaciones vagas, ambiguamente perdidas en la generalidad, al rostro de un mundo que ama a la gente inofensiva.»

ENTRE SARTRE Y BERDIAEFF, ENTRE BORGES Y ARLT

Del «dilema Berdiaeff-Sartre» habla Sábato para decirnos que éstos son los representantes de dos orientaciones antagónicas. Para Berdiaeff, señala Sábato, el proceso histórico es una serie de desastres, y por eso el hombre debe buscar el sentido de su vida fuera de la historia, en la eternidad. Por eso es muy fácil caer en la desesperanza si le quitamos al hombre la creencia en Dios. En ese caso termina nuestra existencia en una muerte definitiva. Vivimos en un mundo sin sentido. Sin embargo —continúa Sábato—, al considerar el otro extremo, Jean Paul Sartre, parece que tenemos que terminar forzosamente en la pura desesperación. Si es que se ha perdido la ilusión de ser eterno, ya quedan aniquilados los valores de la vida. Esta concepción trágica, esta desilusión, esta angustia, son las características que se manifiestan en la literatura de los últimos tiempos, y sus temas son: la soledad, la falta de comunicación, lo absurdo, la desesperación, el suicidio.

Sábato se pregunta entonces si es que no existe otra alternativa. ¿Hay que optar o por Berdiaeff o por Sartre; o por Dios o por la desesperación? «¿Qué es lo que nos lleva a luchar —se sigue preguntando—, a escribir, a pintar, a discutir —a los que no creemos en Dios— si es que tenemos que elegir entre el sentido de nuestras vidas y el absurdo? ¿Creemos en Dios sin saberlo?»

En su obra «Sobre el derrumbe de nuestro tiempo» Sábato afirma que el hombre no es «ni simple razón pura ni mero instinto», ambos atributos deben «integrarse en los supremos valores espirituales que distinguen a un hombre de un animal». Esto nos debe hacer luchar por una nueva síntesis: no debemos desterrar la razón y la máquina, sino relegarlas a sus zonas debidas. El hombre tiene que dominar la ciencia y la máquina; si no, éstas bien pueden sujetarlo a él.

Sábato quiere decirnos que el hecho básico es el hombre con el hombre. La existencia es una relación entre el ser humano y su prójimo. Nos dice que no estamos completamente aislados, y que los momentos de solidaridad que experimentamos ante la belleza o ante el dolor son puentes que unen a los hombres o impiden la sujeción de éstos por la soledad y la desesperación. Esto es lo que le lleva a luchar, a pesar de su visión melancólica. «Aunque mortales y perversos —escribe— los hombres podemos alcanzar de algún modo la grandeza y la eternidad. Podemos levantarnos una y otra vez sobre el barro de nuestra desesperación.»

NI PROLETARIO NI ESTETA, PERO CON ALGO DE AMBOS

«¿Qué es un creador?», es un interrogante que Sábato se plantea en «El escritor y sus fantasmas», y responde: «Es un hombre que en algo perfectamente conocido encuentra aspectos desconocidos. Pero, sobre todo, es un exagerado.» Frente a la lírica-metafísica contenida y equilibrada en un Borges o las sutilezas de Cortázar, Sábato nos aparece como un violento y desatado, lleno de franqueza, expresión directa y espontaneidad de ideas y sentimientos.

«Sábato llega a la literatura argentina de hoy —escribe M. Durán en su ensayo "La literatura argentina de hoy"—, ni proletario ni *snob.*» Ex comunista, ex hombre de ciencia, ex surrealista, llega al mundo de las letras como miembro de una generación que quiere, ante todo, superar el callejón sin salida de la ciega oposición entre el grupo *snob* de la calle Florida (cuyo prototipo parece ser Jorge Luis Borges) y el grupo proletario de la calle Boedo (cuyo arquetipo fue Roberto Arlt). A medio camino entre los dos. Durán señala que quizá más cerca del segundo que del primero, pero con una conciencia artística y metódica que Arlt no tuvo. «Ni proletario ni esteta —añade—, pero con algo de ambos, Sábato ha renunciado a sus diversas posiciones sin renunciar del todo a ellas.»

«Soy un latinoamericano y, por tanto, alguien doblemente atormentado», dice Sábato de sí mismo. Es la confesión de un desterrado

espiritual, consciente, muy consciente de sus innumerables contradicciones íntimas, que se expresan en una visión agitada y hasta turbulenta, de las relaciones humanas y de los vínculos entre el hombre y las circunstancias. Siguiendo la expresión unamuniana, a Sábato podemos considerarle «escritor agónico o agonista», quien describe la condición del hombre en medio del caos actual. Sus temas preferidos son la soledad, el absurdo, la muerte, la desesperación, pero también la esperanza.

En «Síntoma de una época», Salomón Llip destaca que el clima espiritual que caracteriza el ambiente actual de la Argentina se refleja en la obra de Sábato. «El pueblo argentino —dice— parece haber sido engañado. Es escéptico, pesimista, hasta cínico. Este desaliento ha infiltrado en todos los niveles de la vida. Por eso, el rasgo actual parece ser la angustia.» Este angustioso meditar acerca de la criatura humana y su atormentada existencia y la necesidad de asumir una acción responsable, ya la encontramos en otros autores como es Eduardo Mallea. «El escritor-agonista —escribe Mallea en "El sayal y la púrpura"—, realiza su obra mediante el compromiso y el riesgo de su propia existencia. »Y en su «Historia de una pasión argentina» dice: «La creciente angustia metafísica se mezclaba en mi ánimo al espanto y la execración hacia los hombres impuros, hacia los falsificadores.»

En este sentido, Francisco Ayala, escribe después de visitar Buenos Aires en 1962: «El estado de ánimo que pude hallar entre mis amigos y conocidos cuando llegué a Buenos Aires era de un abatimiento inmenso, con todos los matices que van desde la cólera al cinismo.»

ANSIEDAD, ANGUSTIA, MIEDO Y UN RESQUICIO DE ESPERANZA

Cualquier persona que se haya parado a pensar sobre los problemas de este mundo ha experimentado la ansiedad y la angustia de sentirse ajeno y aislado. Pero existen otra angustia y otra ansiedad, que no hace referencia al cosmos, sino al mundo social en que vivimos, nos movemos y somos. Esta ansiedad, que es la que refleja Sábato, se caracteriza por el miedo, el escepticismo y pesimismo con respecto a nuestro porvenir.

Sábato parte del punto de un proceso que comienza en una época dogmática, armónica y bien estructurada, que es la Edad Media, y finaliza en la época actual, llena de incertidumbres. «Estamos en la noche metafísica —dice Sábato—, solitarios y angustiados. El mundo

que hemos construido corre el peligro ahora de derrumbarse.» También en *Hombres y engranajes* recuerda que en los últimos cincuenta años ya hemos presenciado dos guerras mundiales, dictaduras totalitarias y campos de concentración. Todo esto nos ha revelado la clase de monstruo que hemos creado. «El siglo XIX —dice Sábato—, siglo de optimismo, de una ciencia arrogante, del Progreso de las Ideas, nos ha llevado al siglo XX, siglo de carnicerías mecanizadas, del asesinato en masa de judíos, del fin del liberalismo. Hemos aprendido trágicamente que la ciencia no es buena en sí misma, que no garantiza nada, que lo que falta son ideas y valores éticos, que somos gigantes técnicos e infantes éticos.»

Pero a pesar de las guerras, la miseria humana y las características negativas del ser humano, seguimos luchando, seguimos viviendo. Nuestra existencia parece estar basada en una esperanza perenne. Así lo piensa Sábato y así lo hace expresar a Bruno, uno de los personajes de *Sobre héroes y tumbas:* «Si la angustia es la experiencia de la Nada..., ¿no sería la esperanza la prueba de un Sentido Oculto de la Existencia, algo por lo cual vale la pena luchar? Y siendo la esperanza más poderosa que la angustia (ya que siempre triunfa sobre ella, porque si no todos nos suicidaríamos), ¿no sería que ese Sentido Oculto es más verdadero, por decirlo así, que la famosa Nada?»

Sábato pertenece al grupo de escritores argentinos que se han sumergido en los valores universales mediante la problemática angustiosa de su país. Pero desea que en el futuro no se le recuerde sólo como el autor sombrío de *El túnel,* sino también por su *Sobre héroes y tumbas,* donde Sábato muestra que además del dolor, de las crisis y de la perversidad humana, existe también la solidaridad entre los hombres compañeros; en fin, que existe la esperanza.

QUE NADIE PUEDA IGNORAR EL MUNDO

«La función del escritor —decía Sartre— consiste en obrar de modo que nadie pueda ignorar el mundo y que nadie pueda ante el mundo decirse inocente.» Citando a Brice-Parain, dice también Sartre que el escritor sabe que las palabras son pistolas cargadas. Si habla, dispara. Puede callarse, pero si ha optado por tirar es necesario que lo haga apuntando a blancos y no como un niño al azar, cerrando los ojos y por el solo placer de oír las detonaciones...

Estas condiciones de la función del escritor Sábato las cumple con creces, por eso él mismo afirma su convencimiento de que «el

escritor consciente es un ser integral que actúa con la plenitud de sus facultades emotivas e intelectuales para dar testimonio de la realidad humana, que también es inseparablemente emotiva e intelectual; pues si la ciencia debe prescindir del sujeto para dar la simple descripción del objeto, el arte no puede prescindir de ninguno de los dos términos. En toda gran novela, en toda gran tragedia, hay una cosmovisión inmanente».

Sábato coincide con Sartre en lo que éste entiende por escritor «comprometido», que es aquel que «ha abandonado el sueño imposible de hacer una pintura imparcial de la sociedad y de la condición humana: el hombre es el ser frente al que ningún ser puede mantener la neutralidad».

Por todo esto puede decirse que la obra entera de Sábato está centrada en un profundo humanismo; su héroe trágico es el hombre de carne y hueso, hombre que, en cierto sentido, se nos presenta como un ser más trágico que las figuras de la tragedia griega. Y nos habla del derrumbe de nuestro tiempo, de la transmutación de los valores a partir del Renacimiento, de la crisis del hombre de hoy y de la mecanización represiva del hombre, desde el fondo de él mismo, sin alquilarse ni venderse a nadie, aunque para ello haya tenido que pagar muchas veces el alto precio de la soledad.

Su literatura y contenido ha surgido en nuestra época porque, como coinciden en decir críticos y comentaristas, no podía surgir en otra. Es ahora, en nuestra época, cuando las situaciones extremas de la muerte, el desamparo, la temporalidad, etc., aparecen como constituyentes del existir mismo, no como meros aditamentos externos y extraños. Sábato escribe: «El hombre de hoy vive a alta presión, ante el peligro de la aniquilación y de la muerte, de la tortura y de la soledad. Es un hombre de situaciones extremas, ha llegado a ésta frente a los límites últimos de su existencia. La literatura que lo describe e indaga no puede ser, pues, sino una literatura de situaciones excepcionales. Es el caso de Camus, de Green, Lagerkvist, Kafka y cualquiera de los grandes escritores de nuestro tiempo.»

En cuanto a la novela como materialización del trabajo del novelista, Sábato afirma que en toda novela representativa hay una «cosmovisión» completa. «Estos poemas metafísicos que son las grandes novelas —decía en la *Estafeta Literaria* el año 1967— no demuestran nada. Muestran una "realidad significativa", elegida y estilizada por el poeta, que así expresa su visión del mundo. Su obra es la forma mitológica que el artista tiene de mostrarnos su verdad, la verdad que él vive y sufre con toda su alma. Ni nos da una prueba, ni nos muestra una tesis, ni hace propaganda por un partido o una iglesia;

nos ofrece una significación que tiene por objeto despertarnos, sacudirnos del sueño de nuestra existencia, para enfrentarnos a nuestro duro y trágico destino.»

Ni güelfo ni gibelino, aunque a los güelfos les pudiera parecer gibelino, y a los gibelinos, güelfo. Porque Sábato es mucho Sábato.

ISABEL DE ARMAS

Juan Bravo, 32
MADRID-6

LAS FRONTERAS DEL COMPROMISO

Dentro de las casualidades afortunadas para la literatura se insertan hechos como el que un talentoso matemático y físico renuncie en el año de 1945 a la cátedra de profesor de Física Teórica en la Universidad de La Plata, abandone dos años después su empleo en la UNESCO, deje París y se dirija a Italia, que a su paso por Suiza compre una máquina de escribir portátil y, esperando en Zurich tren para Milán, la abra sobre un montón de maletas para empezar su primera novela: *El túnel.*

Sin embargo, si revolvemos todo el asunto, pues —como dice Fernando Vidal Olmos— las casualidades no existen, podemos decir lo mismo de otra manera, sustituyendo la palabra «casualidad» por la de «necesidad» o «disposición». Cuando se empieza a hurgar en la biografía, encontramos hechos explicados por esos impulsos, o sea necesidades.

De esta manera se vinculan la ascendencia italiana del novelista y la conciencia de su existencia como argentino de la primera generación. Factor real en esa cadena de motivaciones si consideramos que la infancia del futuro físico y escritor transcurrió no en una metrópoli cosmopolita, sino en una pequeña ciudad situada en medio de la pampa, trescientos kilómetros al oeste de la capital, donde el antagonismo, y/o en todo caso la barrera entre los niños gringos * y los niños criollos era tan fuerte que de manera palpable revelaba su presencia. Percibir esta barrera, tocarla, significa distinguir la separación que existía para poder realizar en el futuro una síntesis consciente del argentino, del argentino de Buenos Aires —mezcla de español e italiano, irlandés, alemán y judío, inglés, mestizo de provincia, por añadidura de emigración rusa, polaca, croata, serbia, escandinava, húngara y Dios sabe que todavía cuántas más naciones.

(*) Gringos: En Argentina suelen llamarse así a los inmigrantes no españoles.

Esta barrera, este sentimiento de una nueva e incompleta argentinidad puede sugerir la pregunta: ¿Qué significa ser argentino y qué es eso de Argentina? Pregunta que se plantea la gente o la nación en la primera etapa de su crecimiento o en un período de conmociones, de manera parecida a las situaciones que se suscitan cuando rebasan la norma universal de la existencia o en una época de cuestionamiento de los valores establecidos cobra sentido universal la pregunta sobre su importancia y significado. Tal cuestionamiento —¿qué significa ser argentino, chileno, mejicano?— empezó a hacerse la literatura iberoamericana contemporánea significativa cuando apenas iniciaba un diálogo con el mundo después de que habían sido demolidos los cascarones de la imitación y del regionalismo.

Una nueva barrera encuentra el joven de doce años cuando al terminar la escuela en una ciudad de provincia —en la geografía real se llama Rojas, en la ficción, capitán Olmos— es enviado a iniciar los estudios de Ciencias a la ciudad universitaria de La Plata. Esta barrera entre él y lo que le rodea será su timidez provinciana, y su salvación la soledad que le hace ver el mundo de las matemáticas y el primer intento literario.

Más tarde su participación en los movimientos políticos estudiantiles con grupos de anarquistas y marxistas, cuando tenga lugar el encuentro con la interpretación dogmática de la ideología y del eco de la verdad en el tema de los errores y desviaciones en la práctica aplicada despierte en él la desconfianza hacia toda ideología. Entonces la consecuencia será la huida, primero al mundo científico y más tarde a la literatura.

Y todavía más: en París, en los años treinta, la amistad con André Breton, el contacto con el movimiento de los surrealistas, fruto de cuyo contacto es —simplificando las cosas— *Informe sobre ciegos,* la tercera parte autónoma de *Sobre héroes y tumbas,* obsesiva, paranoica visión del mundo cuya lógica de acero entronca con *El túnel.* Digamos, «simplificando», hay, pues, en este caso la conexión recíproca, ya que, como dice Sábato, «*El Informe,* o lo que del *Informe* subyacía en mi inconsciencia, quizá desde que yo era un niño, fue lo que me llevó hacia el surrealismo».

Y, finalmente, sobrepasando hasta el personaje del mismo escritor: su excepcional sensibilidad, el carácter de su responsabilidad común por el hombre y por el mundo provocan una serie de preguntas que pertenecen al campo de la ontología y de la ética, «lo demoníaco», las pesadillas, el papel del escritor maldito que no escribe para agradar, divertir, ganar dinero o fama, sino llevado por la fuerza interior

de desembrollar los enigmas de la existencia, de desgarrar el velo que tiende la acción del hombre, las zonas oscuras de su psiquis.

La literatura, del mismo modo que el pensamiento humano, desde sus comienzos se dividió en oscura y clara. A la imagen del paraíso siempre la acompañaba una escena subterránea: en una región con leche y miel manando retumbaban las quejas de Job; al triunfo de Gilgamés lo envolvía una lóbrega visión del país sin regreso. La claridad del pensamiento griego fue enturbiada por la «oscura» lección de Heráclito; de la *ratío* cartesiana se burlaban la angustia y desesperación de Pascal, y sobre la idea hegeliana del progreso y del espíritu se cernían la sombra y el terror de Kierkegaard. Los héroes de la literatura eran Lord Jim y Guillaumet, pero también Stawrogin e Iván Karamazow y el individuo desdoblado, la síntesis de Ormuzd y Aryman: el doctor Jekill y Míster Hyde. El mal —dice Sábato— es la esencia de la existencia humana, «la esencia sin la cual es imposible comprender al hombre. Dios no basta, se necesita al demonio». Los escritores siempre se han dividido en, por una parte, los expertos de su arte de artistas —con cada obra aspirando a la perfección— y, por otra, los que han escrito porque no tuvieron otra salida, esto es, aquellos a quienes sólo la literatura les permitió cargar el peso de la existencia, soportar el sufrimiento propio y el sufrimiento del mundo. Hölderlin, Rimbaud, Lautréamont, Dostoievski, Strindberg, Kafka, Lowry, Genet..., es breve la lista de los mártires de la literatura en la cual se inscribe el autor de *Sobre héroes y tumbas.*

Flaubert —dice Sábato— tenía cierta razón al afirmar *Madame Bovary c'est moi.* Pero no solamente Emma Bovary, sino también Homais, Rudolf y otros personajes que presentan algunas partículas del yo del autor. Con la emanación del ego del autor, presentes en él los estratos del mal, como en alguna parte lo señala el mismo Sábato, en la novela *Sobre héroes y tumbas* está Fernando Vidal, nacido exactamente el mismo día que su creador, aunque lo representan tanto Bruno —su polo positivo— como Martín y Alejandra, cada uno en parte. Los personajes surgidos de la profunda psiquis del escritor, a través de los cuales trata él de comprender y señalarse a sí mismo, son su yo cifrado, más hondo. La literatura, pues, como catarsis, como género de exorcismos y operaciones mágicas en el cual los personajes de novela realizan actos que los autores no tuvieron el valor de realizar. La literatura como liberación del escritor, pero esta liberación puesta al servicio del hombre. En una época en que la crisis de la novela se ha discutido ampliamente —la crisis de la literatura, del arte en general, de su progresiva deshumanización—, Sábato restituye a la

novela su más alto rango. Le ordena cumplir su papel de instrumento esclarecedor, de interpretación del mundo y del hombre, de búsqueda de la verdad, de su certificación.

En esta función suya de investigador, testigo e intérprete, el escritor debe permanecer fiel no sólo a su convicción, sino también a la obsesión, a la inquietud, al miedo, a todo esto que es irracional, que presiente apenas, nebuloso, innombrado, que se puede restituir solamente con la ayuda de cuadros y símbolos, de escenas cuyo significado nunca se explicará suficientemente. Es por eso que al ser interrogado en el tema *Informe sobre ciegos,* Sábato reitera que ya nada puede añadirle ni aclarar. «Lo que pienso y siento sobre la existencia en general —contesta en una entrevista con Nelly Martínez— y sobre el problema del mal en particular está dicho en la novela con una complejidad que no podría reducir a puros conceptos. *El Informe* está allí, es un objeto que cada uno puede observar e interpretar en la forma que su espíritu le permita.»

El túnel, de no más de cien páginas —cuento más que novela—, es un estudio de alienación, de pasión, de vehemencia, desesperación y delirio que, de acuerdo con lo que dicen algunos psiquíatras, no es otra cosa que una condensación de determinados fines y predisposiciones que aparecen en menor concentración en la psiquis del hombre. Las tinieblas del inconsciente, ocultas en los rincones del alma humana, son terreno de otra penetración en *Sobre héroes y tumbas,* pero en esta novela-río el autor amplía el terreno de las investigaciones sobre los asuntos nacionales incorporándolos así a las pruebas de definición planteadas por la gran literatura latinoamericana.

La historia de la novela de todos los países es al mismo tiempo la historia continuada de los modelos de su realidad social, política, psicológica. La nueva generación de escritores añade sus construcciones al modelo legado por sus antecesores creando un modelo nacional universal en el cual el pasado aclara el presente. La carencia real de una tradición verdadera en América Latina puso a los escritores de ese continente frente a la necesidad de presentar su realidad de una sola vez ante el imperativo de construir un modelo totalizador. Un retrato, para que sea verdadero, universal, para que no sea sólo la captación de este mismo personaje en esta misma milésima de segundo debe contener los mayores rasgos posibles, debe reflejar los más posibles estados, humores, realizaciones y posibilidades. Debe proyectar los rasgos de la edad madura, pero debe contener también en ella la infancia y la edad lactante, todas las arrugas y cicatrices que el pasado esculpe en los rostros. De ahí esta coexistencia de di-

ferentes tiempos y épocas del presente, de la historia y de los mitos en las páginas de las novelas latinoamericanas. De ahí los relatos de familias, porque la historia esta de los cuentos, del mensaje, debe concentrarse alrededor de una consigna producida: apellido o persona. De allí todos éstos: Buendía, Olmos, Aizcoitia, Cruz y otros sin nombre, blancos y mestizos, inmigrantes y autóctonos, que crearon y crean el tiempo presente y que hoy ya empiezan a forjar la historia.

El retrato de un latinoamericano, como la literatura de esos países muestra al mundo, es un retrato sintético, un retrato cubista. Porque así es propiamente —nos cuentan sus autores— la cara de la verdad, atrapada en el movimiento, dialécticamente.

Para Argentina, que no se respondía todavía de manera exhaustiva la pregunta sobre los fundamentos de la argentinidad, la historia empieza en 1806, a partir del desembarco de los ingleses en Buenos Aires —entonces todavía capital del virreinato de La Plata, de la colonia española—, acontecimiento que despertó en los ancestros de los argentinos de hoy el sentimiento de consciencia nacional. Pero existe todavía otra Argentina, la Argentina de los inmigrantes, para quienes la historia empieza en el momento de atracar el barco en el muelle del puerto y en quienes los recuerdos vivos son las imágenes de la «prehistoria»: el cielo de Nápoles, las aldeas montañosas de Sicilia o la llanutra central y occidental de Europa. Existe cierta Argentina cuya imagen es la de una Babilonia contemporánea, como llama Bruno a Buenos Aires, y una Argentina provinciana, la Argentina del campo, de pueblitos y estancias esparcidas por la pampa. Es por eso que una novela somo *Sobre héroes y tumbas* reúne en sí misma el presente y encerrada en él la historia que este presente aclara y completa, una novela que muestre una visión total de la realidad argentina puede aspirar al rango de excelente modelo.

Me atrevo a afirmar que en toda la literatura latinoamericana no hay otra obra que de modo igual aglutine lo universal y lo nacional: inquietudes y temores, sentimientos, problemas del bien, del mal, del amor, de la muerte, de la esperanza, comunes a todo el género humano, con la imagen de esto que distingue a sus héroes en la muchedumbre de otros pueblos, con una visión concreta del mundo en el cual están situados. El Buenos Aires de Ernesto Sábato es reconocido casi físicamente como una ciudad de los gigantes del realismo, como el París de Balzac, como el Petersburgo de Dostoievski, como —en otra poética— el Dublín de Joyce. En comparación con el realismo y la dimensión metafísica de *Sobre héroes y tumbas*, como se contrae el genial juego intelectual de la mente, la obra de Borges, escritor

de quien se acuerda reiteradamente y con quien polemiza tan frecuentemente en numerosas páginas de esta novela.

En la visión del dócil loco y borrachón Natalicio Barragán bajo el cielo de Buenos Aires se aparece un dragón que echa fuego por sus siete par de fosas. El joven Nacho Izaguirre ve en la noche el carro de don Rubén Pérez Nassif, jefe de la Inmobiliaria Perenás, del cual baja el mismo Rubén Pérez Nassif y Agustina, la hermana de Nacho. Desaparecen en el portón de una vecindad, de donde Agustina no sale hasta por la mañana. En los calabozos de la policía muere torturado el joven revolucionario Marcelo Carranza, y Bruno Bassàn ve a Sábato paseando por la calle en estado inconsciente y anticipa reflexiones sobre el papel y las tareas del novelista. «Algunos acontecimientos producidos en la ciudad de Buenos Aires en los comienzos del año 1973» sirven de grapa que une la tercera novela de Ernesto Sábato, *Abaddón el exterminador*. Entre ellos, en medio de una fábula estrofiada, aparece algo del género del diario de escritor, comentario de sus primeras obras.

La edición argentina de *Abaddón* apareció con una faja aclaratoria: «Vuelven los personajes de *Sobre héroes y tumbas.*» Una serie de ediciones, la veintena de traducciones que se han hecho de *Sobre héroes y tumbas* introdujo a sus protagonistas a la realidad cultural del mundo contemporáneo. Están ya en esta realidad como algo duradero, y es la realidad que los sumerge en las páginas de la nueva novela junto con otros problemas de la época. Son las conversaciones con los lectores, las preguntas de los periodistas que lo entrevistan, los juicios de los críticos y las propias dudas acerca de los papeles, significados, caracteres, causas de intervención de los héroes de libros ya publicados lo que obliga una vez más al escritor a imaginarse a Fernando girar alrededor de la entrada al subterráneo, correr detrás del fantasma de Alejandra, convocar la escena del paseo de Martín y Alejandra en el puerto, las conversaciones de Tito y Martín.

Balzac, como nos recuerda Parandowski en *La alquimia de la palabra,* estaba a tal grado absorto en los problemas de sus héroes que hablaba de ellos como de personajes reales, y una vez impacientado por el animal de un amigo, según cuentan, gritó: «Está bien, pero volvamos a la realidad, hablemos de Eugenia Grandet.»

«Citas tus propios personajes» —espeta Beba a Sábato—. Sí, cita a sus personajes, vuelve a ellos, recrea —afirmándolos— las situaciones ya creadas porque siente la necesidad de definirlos más. Durante uno de los encuentros con los lectores —mayo de 1967—, Sábato contesta que los reproches de un desmesurado pesimismo de parte de

los lectores de *El túnel* influyeron en la modificación del destino de Martín en *Sobre héroes y tumbas,* el cual, en un primitivo intento de autor, tuvo que suicidarse. Así también las numerosas polémicas sobre el tema de su segunda novela, concentrándose especialmente en *Informe sobre ciegos* y el personaje de Fernando, inspiraron en gran medida la sublevación de Abaddón. En las conversaciones de Nelly Martínez aquí citada, el creador de *El túnel* y *Sobre héroes y tumbas* anunció la aparición de su tercera novela, con la cual —como señaló—, «si lo logro, usted y los lectores pueden "saber" algo más de lo que torpemente alcancé a expresar en las dos novelas anteriores». *Abaddón el exterminador* es, pues, en cierto grado, la exégesis de *Sobre héroes y tumbas,* así como ésta fue el desarrollo, el complemento de *El túnel.* Pero *Abaddón* es una exégesis particular. No explica demasiado en categorías racionales. Hace aclaraciones que no soportan su traducción total al lenguaje de las ideas. Aquí se puede apelar únicamente a una comparación en la esfera del sueño. Existe una continuidad de sueños en los cuales el siguiente «aclara» el anterior. Después de haber soñado «sabemos» más, pero nuestro conocimiento escamotea todas las fórmulas. Porque el sueño, tal como la novela, la poesía o la pintura opera con símbolos que no encuentran lugar en el lenguaje objetivo. Y precisamente estos símbolos intraducibles —la única posibilidad de traducción es cambiar un símbolo por otro—, esta frecuentemente incomprensible visión de alcances profundos de los estratos de una realidad secreta, eleva su ser de modo muy similar a como lo hace el ser del arte. Recordemos aquí a Schopenhauer: «La obra de arte sólo entonces deja en nosotros una impresión de verdad, cuando después queda de ella algo que, aun cuando lo pensáramos largamente, no podríamos reducirlo a una idea concreta.»

Abaddón cierra una trilogía. Retornan allá no solamente personajes de la novela anterior: Bruno y Martín, Alejandra, Humberto d'Arcangelo, Natalicio Barragán. Aparece el pintor Juan Pablo Castel de *El túnel* tras cumplir la condena por el asesinato de su amante. Regresan hechos y lugares, el pueblito real —Rojas— y el novelado —Capitán Olmos—. La ficción aparece con un comentario biográfico que crea otro contexto en el que no se sabe cuál es la verdad biográfica de facto y cuál una nueva ficción. Aparece el autor para hablar de sí mismo, de sus libros y de sus héroes. Representa el papel de intermediario entre el mundo cerrado de la novela y el mundo real, pero es una mediación muy ambigua porque en *Abaddón* Sábato es asimismo su protagonista como otros personajes. Expresa, claro, el autor,

pero también lo expresan otros héroes de la novela, sobre todo el misterioso R., otra recreación de Fernando o como quien prefiere *El hombre negro* del poema de Sergio Jesienin. Al final también el mismo Sábato como Sábato se divide en una de las escenas. Hace una larga peregrinación por los pasadizos de Buenos Aires, pasadizos que ha recorrido Fernando Vidal Olmos en *Sobre héroes y tumbas*, y por los cuales cuarenta años antes el joven Sábato de *Abaddón* seguía la huella de Soledad. Se sumerge en el ocaso de sus propios lugares y obsesiones para encontrar, al regresar a casa, a Sábato —a la cáscara de Sábato— sentado en el sillón de su propio gabinete.

Esta escena propiamente de desdoblamiento pertenece a las claves de la novela. Pone de relieve el papel doble de un personaje de Ernesto Sábato: como héroe en acción cuyas ciertas verdades, las obsesiones del autor, expresa a través de su participación en la acción novelada, y como comentarista que aparece en este libro para esclarecer, elucidar algunos asuntos y problemas, completar el mensaje cifrado en imágenes, pero sobre todo para justificarse de su propia creación. Porque durante las lecturas de *Sobre héroes y tumbas* y *Abaddón* a menudo se tiene la impresión de que la sed de la acción atormenta al autor, el complejo del revolucionario no realizado. Son los otros que luchan por sus ideas físicamente, con el fusil al hombro; son los otros quienes transforman su cuerpo en una antorcha viva, que mueren masacrados durante las manifestaciones, asesinados por las fuerzas paramilitares, torturados por la policía. Al escritor le corresponde, entre otros, el rol de testigo. «Testigo, testigo impotente», dice Bruno en las primeras páginas de la novela. Y aunque es obvio que no podemos tomar las ideas de Bruno por las del autor, Bruno, pues, no es Sábato, pero es, eso sí, uno de los personajes por él evocados que mantienen el diálogo perpetuo en su psiquis al escribir la novela y, por tanto, no podemos menospreciar sus opiniones. Así, tomándolas en cuenta, podemos hablar de un complejo de culpa que invade alguna parte del yo del autor, que le hace dudar del papel del escritor y mantener un diálogo con sus personajes para autoafirmarse.

Este complejo no surge de una evasión, como fácilmente podría pensarse, de la indiferencia frente al sufrimiento humano, de tolerar la injusticia social, no se le podría reprochar tal cosa al autor de *Abaddón*. Sábato ha hecho declaraciones públicas y suscrito numerosas protestas contra todo tipo de abusos y desmanes, pero todas estas manifestaciones son, como la literatura, sólo palabras. De ahí también que el personaje del Che Guevara juegue un papel así en la novela.

Se citan fragmentos de su diario, relaciones de los testigos de sus últimos días. El jefe de los guerrilleros en la jungla boliviana es aquí el modelo de la posición contraria: el compromiso físico. Ernesto Guevara no debía escribir —dice Bruno—. En la lucha por la realización de sus ideales puso en balanza su propia vida. Lo mismo hace en esta novela Marcelo. Intelectual de vocación, al igual que el autor de la *Teoría de la lucha guerrillera* perecerá en los calabozos policíacos, colocando la elocuencia de los hechos sobre la de las palabras. Morirá por el autor, en el mismo modo que Madame Bovary se suicida por Flaubert.

Así pues, en una novela tenemos a los personajes que «sustituyen» al autor, pero del otro lado es el escritor quien «suple» a la sociedad soñando en vez de ella y para ella el sueño colectivo. Un sueño lleno de recovecos y pesadillas cuyo haberlo soñado actúa de purificador. «Testigo impotente», dice Bruno en el papel del escritor. Pero en seguida añade «Escribir al menos para eternizar algo: un amor, un acto de heroísmo como el de Marcelo, un éxtasis. Acceder a lo absoluto.» Puede uno preguntarse si es mucho o poco. Parece que el mismo autor no sabría responderlo directamente. Por eso precisamente se habla tanto en esta novela sobre literatura, de la función y papel del escritor. De ahí las constantes elucubraciones sobre los problemas del compromiso, de la responsabilidad del escritor y los deberes de la literatura. Es, por un lado, tomar la palabra en la discusión que aborda este tema en América Latina, y por otro, una prueba de la misma fortaleza en el propio mensaje, la superación de las fluctuaciones moralistas, pues no está totalmente seguro si escogió el camino correcto, por lo que los reproches lo atormentan: que vive, que no pereció en la jungla boliviana, en los calabozos policíacos o en el bombardeado campo vietnamita.

¿Cómo es, entonces, el papel de la literatura, cuál es la función de la novela en el mundo de hoy, qué tareas tiene que cumplir en América Latina? Esta pregunta que desde hace sesenta años surgió en Buenos Aires estimuló las batallas entre el grupo socialmente comprometido «Boedo» y el esteticista «Florida» sobre la primacía de forma y contenido. Y si hoy preguntamos con cierta extrañeza por el sentido de estas batallas, cómo se pueden separar de uno asuntos tan inseparables, entonces con una extrañeza todavía mayor afirmamos que la historia se repite, que apenas ha transcurrido medio siglo y ya empezó a formarse un nuevo esquema reanudando las antiguas divisiones. Sin embargo, ese esquema todavía se apoya en la realidad, verdad es que sin mantener toda su función mítica. Porque también

existe en la América Latina de hoy el tipo de literatura bizantina, de forma cincelada, extraordinariamente estéril que apela al intelecto y a los juicios estéticos del espectador con una total omisión de su esfera emocional. Existe, también, en el polo opuesto una literatura llamada de protesta social, demagógica, maniquea, que se olvida de los valores y la verdad de la obra artística al realizar sus fines propagandísticos. Sin embargo, entre estos dos polos se encuentra toda una serie de eminentes individualidades de escritores que de ninguna manera podrían encajar en el cuadro de un modelo simplificado. Pertenece a ellos el autor de *Abaddón.*

Si seguimos observando con cuidado el camino creativo de la obra de Ernesto Sábato podemos observar su cambio: el abandono de la tendencia a la perfección formal para lograr una existencia plena, la trayectoria del orden al caos. *El túnel,* aunque expresa también las obsesiones, el infierno interior del autor, se acerca también al modelo de prosa borgiana. Lo afirma la lógica constructiva, la concisión, la precisión lingüística de esta novela. En la obra escrita trece años después —*Sobre héroes y tumbas*— se ve ya su liberación del encanto de Borges, por lo menos una liberación exenta de diferencia, incluso se advierte una señalada simpatía, congratitud y comprensión —lo expresa la actitud del padre Rinaldini— y el alejamiento de las formas clásicas hacia la violencia de los elementos. Ya la construcción de *Sobre héroes y tumbas* está cimbrándose; en *Abaddón el exterminador* la presión de los problemas acumulados hace estallar la estructura de la obra. De las tres novelas de Ernesto Sábato, *Abaddón* es la más ambiciosa, la más ávida, quiere expresar toda la realidad, contar todo sobre el hombre contemporáneo y el mundo que lo rodea. Sobre el dolor y el sufrimiento, sobre el miedo y el heroísmo, sobre el amor, el odio, la esperanza. Las intenciones de esta novela exceden las posibilidades de la narrativa en general y por eso apenas halla lugar en los marcos del género.

Pero regresemos a la pregunta determinante. ¿Cuál es el rol del escritor, la función de la literatura, cómo la ve el autor de *Abaddón?*

Durante la lectura de esta novela salta a la vista la aversión del autor por la obra de Robbe-Grillet y sus imitadores de América Latina. Esta aversión se extiende, por lo demás, a todos los experimentos formales —en las parodísticas *Ideas de Quique sobre la nueva novela* se encuentran burlas y alusiones a Cortázar— que no conducen a ningún fin, sino que buscan solamente originalidad y hacen demostraciones de la propia maestría artesanal. En cambio, si se trata de la discusión sobre la prioridad de la forma sobre el contenido en la lite-

ratura latinoamericana, Sábato con razón no participa. Lo irrita el sinsentido de esta escolástica en la realidad de la querella. Divide a la literatura simplemente en mala y buena. «Lo único que se le puede exigir a un escritor es que sea profundo», dice en una de las entrevistas y demuestra con su propia creación en qué consiste la verdadera literatura comprometida. Puede ser entonces más grave la denuncia del terror de la derecha que una escena en la que los esbirros de la policía, después de arrojar a un canal el cuerpo de Marcelo muerto en las torturas, se van a tomar un café con mortadela. «El arte —dice Camus— es grande no porque sea revolucionario, sino es inevitablemente revolucionario porque es grande.»

Las exigencias que el autor de *Abaddón* hace a la literatura y las realizaciones que espera de ella son enormes, prometeicas. Detrás se oculta lo inmenso de las obligaciones y de la responsabilidad que sobrepasa las fuerzas humanas. Y que no nos ilusione la resonante fórmula modesta del «testigo impotente», como Bruno define el rol del escritor. Testigo, claro, pero testigo de la época. Un mártir. «Para mí, la literatura de ficción —contesta Sábato en la entrevista mencionada— casi nunca constituye un placer ni al escribirla ni al leerla. Al menos la literatura de ficción que yo puedo escribir o que me apasiona leer.»

La elección de la literatura, de esta verdadera gran literatura es un acto heroico. Es elegir una actitud de abierto compromiso al servicio del hombre. Elegir el papel del escritor es aceptar todas las consecuencias que de él surgen. No vale defraudarlo. Por eso también, con este afán Sábato en *Abaddón* ataca a Sartre por abandonar el puesto de escritor, tachándolo de hipocresía y de inautenticidad.

Puesto a elegir entre la literatura y lo efímetro de la vida, Sábato eligió la literatura: la tumba del escritor, con la cual tropieza Bruno en el último capítulo, se encuentra en el cementerio no de Rojas, el pueblito de existencia real donde nació y pasó su infancia el autor de *Abaddón,* sino en su equivalente ficticio de Capitán Olmos. Esta escena final, hacia la cual parece dirigirse desde el principio toda la novela, es una gran confesión de fe en la literatura que hace frente al mundo.

JERZY KÜHN

(Traducción de Rita Murúa)

ul. Grzybowska 9 m 706
00-132 Warszawa
POLONIA

ERNESTO SABATO, UN ESCRITOR COMO TESTIGO

Ernesto Sábato es una de las figuras más destacadas de la cultura contemporánea de América hispánica, un hombre de genio en medio de una literatura poblada de hombres de talento. Lanzado en París por Camus, con quien tenía en común «las inquietudes metafísicas, la preocupación ética y muy semejante posición política», el ingreso de Sábato en la literatura ocurrió con *Uno y el Universo* (1945), una serie de brillantes artículos, contra —todos ellos— lo que llamó «los inspectores del urbanismo filosófico». Allí afirmaba querer «abandoner esa ciudad de las torres. La torre es para «él un refugio donde todo está en orden, un mundo de seguridad y de comodidad». Prefiere ir en búsqueda de «un continente, lleno de peligros, donde domina la conjetura». Porque Sábato es un filósofo y un humanista. Polémico, irónico, agresivo, sincero. Está siempre defendiendo o atacando. Sus conflictos también son, y principalmente, consigo mismo. De una implacable autocrítica. ¿Cuántas veces se contradijo, en el intento de cuestionarse?

Novelista y crítico, se preocupa con la teoría de la ficción y los problemas de la cultura en el ámbito universal. Propone aspectos de la problemática específica hispanoamericana en incursiones ideológicas que revelan su visión fundamental: vivimos en una época de crisis, de derrumbe caótico, que se refleja en la literatura en general y en la novela en particular.

Rechazando conceptos pesimistas como los de Ortega y Gasset, no considera la novela una forma artística en crisis, sino una forma de arte que capta la crisis occidental: «Si en cualquier sitio del mundo es duro sufrir el destino del artista, aquí es doblemente duro porque además sufrimos el angustioso destino del hombre latinoamericano».

Ese «angustioso destino» es, sin duda, una alusión a la constante necesidad que siente en definirse y de carecterizar una cultura. A pesar de esta preocupación, tanto americana como nacional, Sábato no aboga por el cultivo de una literatura nacional, en el sentido más res-

tringido. «No hay literatura nacional y literatura universal, afirma, hay literatura profunda y literatura superficial... Si algo es profundo, ipso facto expresa el alma de su pueblo y de un modo u otro está comprometido con su tiempo.» El caos espiritual de la actualidad se originó cuando se perdió el sentido de universalidad.

La indagación esencial de Sábato se vuelve hacia el hombre y su destino, enfocándolo en su relación con «el otro». En última instancia está su relación con el conocimiento, proceso intrínseco, y no en el sentido comtiano. Esto sin descontar las coordinadas históricas de su propio país. Parte de lo particular, de lo concretamente argentino para lo universal y llega al problema crucial: el de la búsqueda de identidad del ser americano.

IDENTIDAD DEL SER AMERICANO

Es en el ensayo donde se puede observar el trazo más característico de su personalidad: la integración del aspecto eminentemente formal y el contenido propiamente dicho, realizando de modo personalísimo el ejercicio pleno de la inteligencia y de la fantasía, con estructuración lógica y brillo en la exposición de las ideas. Los títulos de sus ensayos son indicativos de sus preocupaciones: ya nos hemos referido a *Uno y el Universo, Intento de reintegración del Hombre.* Sigue *Hombres y engranajes* (1951; 3.ª ed., 1970), escrito después de honda crisis espiritual, en que intenta mostrar cómo la sociedad industrial aliena al hombre y lo transforma en engranaje de una inmensa y monstruosa maquinaria. La tesis central del libro es la de que la crisis de hoy es el resultado final de las tres grandes paradojas del Renacimiento: 1. Haber sido un movimiento individualista que llevó a la masificación; 2. Haber sido un naturalismo que condujo a la máquina; 3. Haber nacido como un humanismo y engendrado un antihumanismo. Síguense los siguientes ensayos: *Heterodoxia* (1953), *El escritor y sus fantasmas* (1963) *Tres aproximaciones a la literatura de nuestro tiempo* (1968). El tono de Sábato es frecuentemente polémico pero se mantiene al nivel de las ideas sin citar nombres (se refiere a «observadores europeos superficiales», «cierto tipo de nacionalista de derecha», «intelectuales sofisticados y europeizantes»). El mismo reconoció varias veces este carácter como en la «Justificación» de la obra.

La formación intelectual de Sábato, en el ámbito de la ciencia y posterior ingreso en la literatura, muestra un hombre consciente

de sus contradicciones íntimas, que conducen a una visión especial de las relaciones humanas y de los vínculos con los acontecimientos. La necesidad de ordenar su mundo interior le obliga a teorizar acerca de los fenómenos, resultando en algunas de las mejores páginas ensayísticas de nuestro tiempo. Sábato sabe de la dualidad del ser humano —la describe en *Heterodoxia* y en otros ensayos. Como consecuencia, sus personajes son ambiguos, para que el «lector se muestre incierto con la propia incertidumbre de los héroes, que se inquiete con sus inquietaciones», según Sartre lo formuló.

UNA ANTROPOLOGIA DE LA NOVELA

Confesional «à la Proust», remite a la formulación del misterio y del inconsciente, afrontando los peligros de un cientificismo extremado que impera en el Occidente en los últimos años. El universo de la materia, objeto de la ciencia, está sujeto a un determinismo riguroso. Para Kant (y para Sábato), el hombre es algo más que un sujeto psicofísico, pues el espíritu es ajeno al reino de la naturaleza. La belleza está unida a la verdad. La metafísica fue reducida por el kantismo al sistema de principios que la razón emplea en la constitución de la ciencia (aunque negada en esa función por el positivismo).

Hay toda una estética y una metafísica en la base de su cosmovisión, siempre renovada y reformulada, de cuño existencialista-fenomenológico, plasmando la noción filosófica de posibilidad. Abandona el racionalismo silogístico que concibe un orden absoluto, rector del mundo. El indeterminismo aparece como elemento cognoscitivo de la realidad.

La serie de ensayos reunidos en *El escritor y sus fantasmas* es la culminación de lo que ha venido escribiendo desde 1945, una especie de antropología de la novela. Expone sus ideas acerca de la narrativa que, en parte, han sido suscitadas por el contacto con las ciencias exactas y particularmente con la epistemología (teoría del conocimiento). Es una verificación de la literatura de hoy, del punto de vista de la crisis total del hombre, sacrificado y martirizado por la cultura creada por él mismo. Cabe a la novela ser crítica de esa situación y la expresión novelesca debe, por eso, ser totalizadora, en un intento de salvaguardar las manifestaciones que contrabalancean la civilización «tecnolátrica». La novela es así, el género más adecuado para expresar la visión integral del mundo, en su condición de híbrido, único modo de realizar la gran síntesis de la realidad, único modo de conseguir la salvación del hombre concreto. De ahí su afán en

constituir la «novela total», en que asume una cosmovisión que, a su vez, va a determinar el tipo de novela «problemática» que realiza. Esto porque el hombre contemporáneo se volvió problemático, angustiado, perplejo: «Somos actores de una oscura tragedia.» El mundo empírico crea una literatura problemática.

Desde la primera novela —*El túnel*—, Sábato enfoca la relación del ser humano con el «otro», su imposibilidad de comunicación, aspecto capital de la fenomenología sartriana. La función de la novela «no es apenas la de ocuparse del "yo", sino también la de describir y de analizar este "yo" en relación con las demás conciencias que lo rodean». *El túnel* es la historia de un amor imposible por la incapacidad de comunicación entre los personajes. El hombre no consigue comunicarse con sus semejantes, pues son libertades opuestas que o se esclavizan o se rechazan: «la condición del hombre no se revela abstractamente, sino a través de circunstancias concretas en que esa existencia tiene lugar».

La metafísica de Sábato tiene equivalencia en Sartre: surge del estudio de los problemas individuales, como totalidad concreta. Sólo la obra de arte puede conseguirla, posibilitando de llegar a lo absoluto y conocer la realidad humana en su conjunto. «El arte —dice Sábato—, en el verdadero sentido de la palabra, es al mismo tiempo desmitificador y revolucionario, ya que conduce al hombre de las representaciones y de los preconceptos acerca de la realidad a la propia realidad y su verdad.» Templado, así, por la fe en la virtud regeneradora del arte, Sábato realiza la defensa del hombre concreto en el intento de rescatarlo de la civilización deshumanizadora que contribuyó para desacralizar al individuo. Esto sólo será posible a través del retorno a la unidad primordial. La literatura, el arte, en fin, son actos sagrados. La ficción es el camino del conocimiento, supremo fin de su indagación.

UNA LITERATURA COMPROMETIDA

Ese compromiso de Sábato es personal y, al mismo tiempo, generacional, manifestándose en otros escritores argentinos, como Mallea, autor de *Historia de una pasión argentina,* y de Roberto Arlt, en cierto sentido. En general, el relato platense está empapado de esta preocupación metafísica: «Nuestra tragedia —dice en *Heterodoxia*— consiste en buena parte en que no habíamos terminado de hacer un país cuando el mundo empezó a derrumbarse; esto es como un campamento en medio de un terremoto.»

Para Sábato, toda creación literaria es social. Aleja el concepto de literatura social independiente de otras expresiones: «Lo que estos críticos llaman de "novela social" es un modo externo y superficial de la novela. No sabemos qué escritores "sociales" hubo en la época de Tolstoi, porque si los hubo, no tuvieron la suficiente importancia como para que trascendieran y los conozcamos. En cambio, los grandes escritores que no se propusieron describir los fenómenos sociales, además de indagar implacablemente el corazón del hombre ruso de su tiempo, nos dejaron la más admirable pintura de su sociedad.»

Cabe, por tanto, al novelista sintetizar los polos opuestos de nuestra experiencia, unir ideas y pasiones, subjetivismo y objetivismo, darnos, en fin, la realidad a partir del «yo». Al sumergir en el «yo», el escritor debe abandonarlo, pues el «yo» no está en el espacio, sino se desprende del tiempo anímico, que no se mide cronológicamente. En la novela actual, todo surge a partir del sujeto, junto con sus estados de alma y pensamientos. En el intento de «encontrar siempre un orden y un significado a hechos que, quizá, no los tengan», Sábato baja, como Orfeo, a su «yo» profundo y descubre allí un mundo mágico, primitivo y mitológico.

Sobre héroes y tumbas, segunda novela del autor, busca una especie de intrahistoria del hombre solitario, proponiendo el sentido de la existencia, la soledad y la muerte. En vez de la actitud pesimista de Pablo Castel, de *El túnel,* dos personajes importantes, Bruno y Martín, representan la «metafísica de la esperanza». Es una obra técnicamente compleja, con tres distintas líneas narrativas que se conjugan en una estructura musical sinfónica y no contrapuntística.

La preocupación de Sábato con la problemática de la condición humana lo hace escribir novelas que son también ensayos (una constante en los novelistas hispanoamericanos actuales). Un día le preguntaron cómo se definiría: «heterodoxo», contestó. Pero no como actitud escéptica o un cómodo eclecticismo. El lo es con toda la pasión. Y así ha escrito *Sobre héroes y tumbas,* una bella novela, acto sagrado, camino de conocimiento, que lo reconcilia con el arte.

Esta historia de amor, con los elementos melodramáticos que la conforman (la pasión incestuosa de Alejandra, la amenaza de suicidio de Martín, la expiación por el fuego), en manos de otro narrador sería folletinesca. Alejandra es, como la Argentina, una mujer: romántica, irracional, ondulatoria, misteriosa. Es algo más que «uno de esos falsos oasis que alargan la desesperada travesía en un desierto y cuyo desvanecimiento puede impulsar a la muerte». Sábato la transforma en alegoría, en una búsqueda de la redención y de raíces nacionales.

Alcanza grandeza trágica al consumirse por el fuego, al final de la novela. Pasado y presente se mezclan y se determinan. El pasado trágico de la patria se proyecta desde la «épica marcha del ejército de Lavalle» que irrumpe en la vida de Martín, para seguir con él en su futuro, como base del país a ser reconstruido. La lección histórica de esa legión derrotada sobrevive después de su desaparición, «siempre hacia el norte», con su general muerto y su galope fantasmal interminable. La patria se construye a través de cada personaje —Bruno, Martín y Fernando, todos representando al creador y sus obsesiones, y la de los distintos destinos que se mezclan.

CAVAR EN EL CORAZON HUMANO

En contraste con el ayer, el hoy se muestra desolador. Parte de la estructuración de la novela descansa sobre un principio heideggeriano: la supervivencia de los valores después de la muerte del individuo.

Bruno sabe de los obstáculos a vencer: «... no se trataba únicamente de eternizar (destinos, acontecimientos), pero de indagar, de cavar en el corazón humano, de examinar las reentrancias más ocultas de nuestra condición».

Fernando, ser demoníaco, con su experiencia consciente del mal, supera la frontera de lo humano: «Algo atroz me sucedió a medida que ascendía por aquel resbaladizo, crecientemente cálido y sofocante túnel; mi cuerpo se iba corvirtiendo en el cuerpo de un pez. Mis extremidades se transformaban repugnantemente en aletas y sentí que mi piel se cubría de duras escamas.»

En las honduras del ser, la lucha agónica por el rescate de las fuerzas irracionales e instintivas, el lado más genuino y revelador, el rescate del mundo en su integridad.

Con excepción de Palermo y del Sur —feudos literarios de Borges—, la ciudad de Buenos Aires aparece en la novela, barrio por barrio, ciudad vituperada pero minuciosamente amada. Maestro en exteriores, Sábato recuerda el viejo parque Lezama, sus hojas secas arrastradas por los primeros vientos del otoño, el crepúsculo y su luz, la sirena de un barco, el gran río color de fango.

Obra onírica, barroca, vibrante y arrebatadora, es verdadera visión apocalíptica de la realidad actual. El *Informe sobre ciegos,* título de la tercera parte, narrado y vivido por Fernando Vidal Olmos, símbolo del hombre contemporáneo, manifiesta la marcha ciega de la humani-

dad, como metáfora de la invisibilidad de lo real absoluto. El sacrificio de la visión significa perderla para adquirir el verdadero saber, «la vision de l'invisible», según Gilbert Durand.

Los fragmentos que integran o desintegran esta novela son como los desechos de ese mundo casi en ruinas. Alternan lo irracional y lo conceptual, como zonas de sombra y de luz, bien delimitadas. En la zona tenebrosa están los sueños, las amenazas de sectas secretas, las exploraciones subterráneas. En la zona clara están los análisis, las explicaciones y las teorías en que el autor intenta apoyarse.

AMPLIA VISION HUMANISTICA

Abaddón el exterminador es la relación del narrador-autor con sus lectores. Título extraído del Apocalipsis (es el sexto ángel del Apocalipsis de San Juan), es un «huracán sombrío y destructor», según María Granata. Aparecen personajes de novelas anteriores, como María (de *El túnel)* y Bruno Bassau (de *Sobre héroes y tumbas).* También figuras reales, como Irène Curie, el alquimista Fulcanelli y los pintores surrealistas Oscar Domínguez y Víctor Brauner. En *Abaddón el exterminador,* Sábato dice a un joven escritor: «Que no sea capaz de escribir sobre cualquier tema es un indicio, no un motivo de desaliento. Las obsesiones tienen sus raíces muy hondas, y cuanto más hondas, menos numerosas ellas son. Y la más profunda de todas es, quizá, la más oscura, pero también la única todopoderosa raíz de las demás, la que reaparece a lo largo de toda la obra de un creador verdadero... Y no debes escribir una línea siquiera que no sea sobre la obsesión que te persigue.»

El personaje loco, Barragán, que en *Sobre héroes y tumbas* predice un castigo y una salvación, en *Abaddón el exterminador* ve un monstruo, un dragón que anuncia sangre y destrucción. El mundo por donde vaga el protagonista, Sábato, se volvió absurdo y contradictorio. Se mezcla con los demás personajes, algunos son sus propios desdoblamientos y aparecen como intentos de comprender, desde otros puntos de vista, la realidad confusa: «No se debe buscar coherencia en el poder diabólico, escribe, pues la coherencia es propia del conocimiento luminoso.»

A través del desespero quiere alcanzar un mundo distinto. Presenta una creencia ciega en las fuerzas del mal o en la noción de que por la ética del mal se alcanza lo ideal.

Sábato condena, en la novela actual, el exceso formalista de modas importadas. Nada de verbalismos ni de retórica. Quiere que el

escritor penetre en el mundo de la vigilia, donde se descubren los mitos y los recuerdos enterrados para revelar los valores profundos de la existencia, volviéndola compleja y trascendente. Considera que la novela ha sido siempre antropocéntrica mientras los filósofos se volvieron hacia el hombre concreto con el existencialismo. Este no es, como muchos suponen, un simple irracionalismo, aunque haya surgido en la lucha que los hombres del siglo pasado han iniciado contra la razón.

La novela de Sábato quiere llevar al conocimiento entendido a la manera de Platón: progreso intrínseco procesado en el individuo y no en el sentido comtiano: lo que somos, cuál es nuestro destino personal. Con esto pretende conseguir en el lector el desarrollo que se derivará de ese conocimiento de sí mismo ¿Qué hombre es éste por el cual se interesan Sábato y la filosofía actual? Es el de Pascal, concreto, lanzado al universo en su grandeza y en su miseria.

Sábato ha sido alumno de la hija de Madame Curie y profesor de Física Nuclear. Disciplinado en la matemática, de ella sorbió el rigor y la precisión, aunque no crea que hayan tenido alguna influencia en su literatura barroca, donde hay predominio de la fantasía sobre la razón y con una profunda intuición de la vertiente surrealista: «Una novela no se escribe con la cabeza, sino con pasión, con el subconsciente, todo el organismo.» Quizá escriba ensayos para contrarrestar esa parte intuitiva de su temperamento y para determinar su modo coherente de argumentar. Sus ensayos también evidencian, en la exposición dialéctica, su formación científica. Así como escribió *Sobre los dos Borges,* podríamos escribir «Sobre los dos Sábatos»: el «causeur» excelente (que conocemos y con quien platicamos), cuya pasión por la frase brillante y el impacto de meditada argumentación no lo impiden de interesarse por el «hombre que vive en este confuso universo heracliteano, no el fantasma que habita en el cielo platónico».

En esta hora de nuevos posicionamientos y de definiciones, Ernesto Sábato, con su lúcida indagación y su humanismo de amplia visión, viene desempeñando un papel importante en la conceptuación de las verdades de las cuales se habla tanto. Como testigo de su tiempo y a través del examen de la condición humana, transmite una metafísica de la esperanza, para despertar al hombre en su marcha.

BELLA JOZEF

Rua Buarque de Macedo 27/601
22.221 Río de Janeiro
BRASIL

VEINTE AÑOS DESPUES

He contado en más de una oportunidad que mis comienzos literarios estuvieron estrechamente vinculados a Ernesto Sábato, y tal vez por ello, aunque ha pasado bastante más de veinte años, los recuerdos se mantienen nítidos, fieles.

Como casi todo el mundo, junto con el primer amor llegaron también los primeros versos. Sólo que a mí el entusiasmo —poético y sentimental— me duró lo suficiente como para que dos o tres años después me decidiera a elegir unos pocos y precarios poemas y los reuniera en un cuadernillo del que hice unas treinta fotocopias. La mayoría los regalé a mis amigos, convencido de que en pocos años más estaría a la altura de Pablo Neruda, Federico García Lorca o Paul Eluard, mis fanatismos de entonces. Con la audacia de la adolescencia envié cinco o seis a algunos escritores. Guardo cartas afectuosas, llenas de esa ternura paternal que producen los primeros balbuceos a un veterano. Pero Sábato fue más allá. En una de esas mínimas esquelas que gasta para su correspondencia, me agradecía aquellos titubeos y me invitaba a que lo telefonease cualquier mañana, creo que al mismo número que conserva ahora. Al otro día a primera hora lo llamé. Seguramente habré tartamuedado cuando acepté visitarlo ese domingo. En aquel breve diálogo me ofreció además presentarme al grupo de muchachos que acababa de fundar la revista *El Grillo de Papel*, cuyo nombre algunos números más tarde debió cambiar —cosas de la censura— por el más difundido y perdurable de *El Escarabajo de Oro.*

El haber elegido a Sábato entre los destinatarios de mis versos tenía una explicación: unos años antes, apenas cumplidos los catorce, hurgando en la heterodoxa y nutrida biblioteca de un familiar donde Roberto Arlt, Eugenio Sué y Jardiel Poncela se mezclaban con Oswald Spengler, Jean Paul Sartre y Jacques Maritain, encontré *El túnel.* Al contrario de Peter Pan, yo sentía una apremiosa urgencia por crecer y ya había leído a ciertos autores (que luego debí retomar para poder comprenderlos). Eran en general filósofos y ensayistas. Me

parecía que si algo era difícil —y muchas veces incomprensible— indicaba una mayor maduración por parte del lector. Hacía como un año que deliberadamente había relegado las novelas de Emilio Salgari y Julio Verne y también *Tarzán, Beau Geste, Ella y Ayhesha* y *El Capitán Blood*, libros a los que volví y vuelvo cada tanto con mucho mayor placer que entonces. La filosofía era seria —sin duda— pero me aburría, y *El túnel* era una novela y para mayor mérito: breve. Me deslumbró. Encontrar que los personajes, además de sus graves problemas patológico-metafísicos eran capaces de hablar de literatura durante una comida y como la cosa más natural, me resultaba algo desconocido, casi mágico. En mi casa, y en las casas que frecuentaba, el tema casi unánime era la política. Se vivía en plena época peronista y por esos días (alrededor de 1952) estaba por morir, o ya había muerto, Eva Perón.

Luego seguí leyendo suplementos literarios (en especial aquel excelente de la revista *El Hogar)*, libros en desorden y sin método y creo que (salvo la adaptación cinematográfica de *El túnel*, de la que sólo recuerdo el rostro bellísimo de Laura Hidalgo) no volví a saber de Sábato hasta 1956. Ese mismo año desde la dirección de la revista *Mundo Argentino* denunció las torturas a militantes sindicales, lo cual lo obligó a dimitir (1). El hecho me tocó muy de cerca porque por aquella época se vivía en pleno furor antiperonista y las persecuciones habían golpeado muy de cerca, en mi familia.

De ahí que haya sido natural que yo fuera uno de los primeros compradores, el día de su aparición, de *El otro rostro del peronismo*. Recuerdo que un empleado de la librería Huemul, en la calle Santa Fe, abrió el paquete recién llegado de la editorial para entregarme el

---

(1) Sábato explicó su posición en una carta abierta al presidente de la República, general Pedro Eugenio Aramburu, firmada en Santos Lugares el 7 de septiembre de 1956 y difundida poco después. Puntualizaba, entre otras cosas:

«Millones de ciudadanos, señor presidente, comienzan a sentir nuevamente una oscura angustia, que usted podría advertir si tuviésemos prensa libre o si, a semejanza de príncipes y reyes de tiempos pasados, saliese anónimamente por los caminos y pueblos para escuchar a gentes humildes de nuestra patria. Y esa angustia se debe en primer término al temor de que estamos ya sobre la pendiente de un nuevo y terrible desengaño, y de que aquellos valores éticos que justificaron la cruenta revolución están a punto de malograrse o de ser arrojados por la borda como un inútil lastre en una nueva carrera hacia el despotismo, alentada por los serviles, por los que pretenden restaurar los grandes privilegios económicos, por los que ya sueñan con nuevos negociados y, en fin, por los políticos que, desprovistos de respaldo popular, ansían la prolongación del gobierno revolucionario. La angustia proviene, además, de que muchos, tal vez millones de compatriotas, comienzan a pensar ya que esos males son tan profundos que parecen ser consustanciales con nuestra realidad nacional, que de verdad el pueblo argentino es incapaz de vivir sin servilismo, sin negociados, sin prensa amordazada, sin radiotelefonía corrompida, sin funcionarios venales, sin universidad apócrifa y sin intelectuales colocados de espaldas a la realidad de la nación. Hay grandes reservas morales en nuestra patria, pero es preciso dar un grito de alarma sobre esta creciente decepción y esta amenazante desesperanza que cunde en los espíritus argentinos, ya que de otro modo prepararemos el camino a los aventureros, los demagogos y los tiranos.» Cit. por Neyra, Joaquín: *Ernesto Sábato*, Ediciones Culturales Argentinas, Buenos Aires, 1973, p. 126.

ejemplar que había reservado días antes. Era un trabajo polémico, en donde desde una óptica opositora se aceptaba revisar ciertos estereotipos que la casi totalidad de los intelectuales argentinos asumía de manera agresiva y dogmática. Subrayé especialmente una frase que señalaba la dicotomía que cruza la historia de la cultura argentina casi desde 1810 y que por entonces pocos escritores se atrevían a resaltar:

> Aquella noche de septiembre de 1955 —decía Sábato—, mientras doctores, hacendados y escritores festejábamos ruidosamente en la sala la caída del tirano, en un rincón de la antecocina vi cómo dos indias que allí trabajaban tenían los ojos empapados en lágrimas.

Lágrimas cuya defensa lo habían llevado a enfrentarse con la enorme mayoría de sus colegas. El más notorio, Jorge Luis Borges, lanzó un anatema desde las páginas de la revista *Ficción* dirigida por el escritor español Juan Goyanarte. Allí, mediante el poco recomendable método de atacar sin mencionar el nombre del criticado, Borges bruloteaba a Sábato. Entre otras cosas decía:

> El estilo de los textos es revelador. En un solo párrafo he subrayado las locuciones pueblo insurrecto, injusticia social, enajenación de la patria a los consorcios extranjeros y oligarquías. Inútil proseguir; el lector ya ha reconocido el dialecto, el vocabulario y casi la voz del «padre de los pobres» (Perón) o de su ligera variante, o de alguna variante de esta variante (2).

Simultáneamente Sábato era también cuestionado desde los sectores peronistas. Dos ensayistas que luego habrían de elogiarlo públicamente: Arturo Jauretche y Juan José Hernández Arregui, en ese momento juzgaron su postura uno tímida (3), y el otro pequeño-burguesa (4). Siempre me he sentido identificado con aquellos personajes que reciben palos a derecha e izquierda a causa de su independencia de criterio, aun cuando piense que están equivocados, y esas descargas conjuntas sumaban puntos para incentivar mi juvenil admiración por Sábato. Hubo también alguna entrevista televisiva, algún artículo recortado, el impacto que me produjo *Hombres y engranajes* en aquella vieja edición de Emecé. Pero en mi ánimo fue decisiva la intervención de Sábato en una mesa redonda efectuada en octubre de 1958 en la Facultad de Derecho de Buenos Aires donde yo estudiaba infinitas e inútiles teorías sobre artículos perdidos en los

---

(2) Borges, Jorge Luis, en rev. «Ficción», Buenos Aires, núm. 6, marzo/abril, 1957.
(3) Jauretche, Arturo: *Los profetas del odio*, Buenos Aires, 1957.
(4) Hernández Arregui, J. J.: *Imperialismo y Cultura*, Buenos Aires, 1957.

códigos. Se trataba de un ciclo sobre los golpes militares argentinos del siglo veinte. (Por entonces, sólo los de 1930, 1943 y 1955, que luego habrían de multiplicarse en trágica progresión). El hecho de que en la segunda sesión hubiese participado el dirigente peronista Oscar Albriéu, pero, sobre todo, las intervenciones de Sábato y Hernández Arregui, motivaron que la última mesa fuese prohibida.

Aquella tarde, en una sala repleta y tensa, el moderador anunció que Sábato no podría asistir por encontrarse enfermo. La multitud de estudiantes lamentó con un murmullo aquella ausencia. Unos, porque posiblemente habían concurrido para silbarlo por la heterodoxia de sus posturas frente al movimiento nacido el 17 de octubre de 1945, y otros —tal vez los menos— porque, como yo, sentían respeto por su actitud independiente. Sin embargo, pese a una gripe indisimulable, mientras hablaba el dramaturgo Enrique Grande, Sábato se hizo presente en la sala. Alguien, detrás de mí, comentó con desagrado que hubiese saludado en primer lugar al dirigente comunista Rodolfo Ghioldi. «Mostró la hilacha», sentenció la voz. Desde las primeras frases su intervención tuvo algo de desafío. A comienzos de 1956 el Gobierno militar del general Pedro Eugenio Aramburu había dictado un decreto (el número 4161) por el cual quedaba prohibido, bajo severas penas de prisión, pronunciar o escribir las palabras Perón, Eva Perón, Peronismo, Justicialismo y otras similares derivadas. Y pese a que en 1958 ya gobernaba un régimen constitucional, todavía los medios de comunicación seguían obedeciendo aquella totalitaria disposición. Para mencionar a Perón o a su gobierno el periodismo recurría a eufemismos. Decían, por ejemplo, «Tirano depuesto»; «La Segunda Tiranía» (suponiendo que la primera había sido la de Juan Manuel de Rosas); «El régimen felizmente superado»; «El Tirano Prófugo» y otras metáforas de parecida índole. Sábato esa tarde fue directo. En la segunda frase pronunció el nombre prohibido y tuvo que escuchar una silbatina que, aunque no le estaba dirigida, tardó más de un minuto en acallarse. Sin embargo, y pese al apasionamiento que se advertía en la sala, continuó la dirección de su discurso sin subterfugios. He querido reproducir casi íntegro aquel texto porque lo considero uno de los puntos de partida de la revisión ideológica que habría de producirse más tarde entre la intelectualidad argentina, y al mismo tiempo porque ha sido muy poco difundido (5).

---

(5) En aquella oportunidad Sábato expresó, entre otras cosas:

«Decía Grande que no quería hablar más del tema, que ya deberíamos olvidar todo aquello, como una pesadilla. Por el contrario, yo pienso que recién empezamos a hacerlo y que será necesario hablar muchas veces del tema.

Justamente, si algo está fuera de discusión con respecto al peronismo es que Perón *(se oyen silbidos y gritos del público)*, es que Perón ha revolucionado la vida del país. Así lo

Pero más allá del planteo político con el que coincidía en buena parte, Sábato había pronunciado una frase para mí impactante y que comenté durante varios días con otros estudiantes a quienes también había impresionado:

> Todos tendríamos que reconocer errores. No digo esto jactanciosamente como quien está en posesión de la verdad; por el contrario, lo digo como uno de los tantos equivocados. Casi diría que me considero un especialista en errores, pero al menos quiero reivindicar para mí el mérito de reconocerlos públicamente.

---

está revelando, entre otras cosas, la pasión que todos ponemos cuando encaramos el problema. Perón politizó profundamente la vida del país y, de una manera o de otra, hizo concurrir a la política a los sectores más diversos de la nación. La juventud, por ejemplo, estaba alejada de la política. Más, todavía: para la juventud, la palabra política era una mala palabra. También lo eran, para nosotros los estudiantes de entonces, palabras como "patria", "nación" y "ejército".

Es digno de ser observado que en este país las expresiones empiezan con mayúsculas, pasan luego a minúsculas y terminan finalmente entre comillas. Así pasó con aquellos vocablos y así también ocurrió con la expresión Revolución Libertadora. Es que las palabras son símbolos importantes de hechos y la juventud, por su pureza consubstancial, odia ser engañada con grandes palabras. Así pasaba en esta nación con muchas de las grandes palabras, y la juventud estaba resentida y aislada, manifestando con aquellas comillas toda su desilusión y su resentimiento. Habría que rehacer el diccionario político del país, a fin de establecer rigurosamente qué es "libertad", qué es "democracia", qué es "pueblo" y qué es "revolución". Evitaríamos así muchos malentendidos y muchas inútiles discusiones, por dar a las mismas palabras significados a veces diametralmente opuestos. Pongamos un solo ejemplo: si yo fuese obrero y estuviese aquí hablando de libertad, en favor de la libertad, y escuchase que la revolución de mil novecientos cincuenta y cinco se hizo en nombre de la libertad, tendría todo el derecho del mundo a comentar que, mucho antes que Perón subiese al poder, los obreros eran bárbaramente apaleados y torturados cada vez que se levantaban en defensa de sus derechos; de modo que la famosa palabra "libertad", en el sentido en que a veces la empleamos en reuniones como ésta, tendría para ese obrero un sentido apócrifo y farisaico.

Nosotros, como intelectuales, tenemos el deber de enfrentar este grave problema del lenguaje apócrifo y farisaico. Y, por supuesto, esta revisión de significados no sería, como podría pensarse a primera vista, una simple cuestión de lenguaje, sino que implicaría un examen a fondo de los hechos históricos y sociales de nuestra patria. Esta revisión implicaría una revisión de toda nuestra historia, sobre todo de la historia de los últimos cincuenta años. Y todos tendríamos que reconocer errores. No digo esto jactanciosamente, como quien está en posesión de la verdad; por el contrario, lo digo como uno de los tantos equivocados. Casi diría que me considero un especialista en errores, pero al menos quiero reivindicar para mí el mérito de reconocerlos, y de reconocerlos públicamente. Creo y pienso que de uno y otro lado habría que reconocer errores. Y así entenderíamos que estamos aquí reunidos en virtud, precisamente, de ese complejo proceso que significó la revolución peronista, que todo lo trastrocó, que todo lo ha revuelto, que ha puesto sobre el tapete los problemas más importantes de la nacionalidad.

Todos, sin excepción, peronistas y antiperonistas, deberíamos hacer este examen de conciencia; con toda honestidad, no digo sin pasión, porque sería horrible que algo de tanta trascendencia pudiese ser hecho sin pasión, pero sí con absoluta honestidad y humildad. Y este examen cartesiano del peronismo nos permitiría obrar por la superación del país.

Si todos hiciéramos esto, pienso que aquellas personas que *realmente* quieren al país, tienen fe en nuestro pueblo, se pondrían de acuerdo en un mínimo de cosas comunes.

No me atrevería a enunciar en este momento, así, de improviso, cuál podría ser este mínimo común, pero estoy seguro que ese mínimo existe para las personas de buena voluntad.

Tendríamos que empezar por admitir, estoy convencido, de que esto ha sido y es una revolución, aunque muchos todavía piensen lo contrario.

El diecisiete de octubre yo estaba en mi casa, en Santos Lugares, cuando se produjo aquel profundo acontecimiento. No había diarios, no había teléfonos ni transportes, el silencio era

Esas palabras, distintas a las que acostumbraba a escuchar de los intelectuales, me llevaron a indagar en su trayectoria. Me interesó saber que había sido comunista, surrealista, científico, profesor se-

---

un silencio profundo, un silencio de muerte. Y yo pensé para mí: esto es realmente una revolución.

Era la primera vez en mi vida que yo asistía a un hecho semejante. Por supuesto, había leído sobre revoluciones, todos hemos leído sobre revoluciones. Tenemos en general una idea literaria y escolar de lo que es una convulsión de esa naturaleza. Pero es una idea literaria, sobre todo en este país, donde la gente ilustrada se ha formado leyendo libros preferentemente en francés. Y, todavía hoy, ve con enorme simpatía, cada vez que llega el catorce de julio, en las vitrinas de la Embajada francesa, en la calle Santa Fe, un descamisado tricolor tocando un bombo, rodeado por otros descamisados que vociferan y llevan trapos y banderas. Todo eso les parece muy lindo y hasta de buen gusto, porque está en la avenida Santa Fe y porque pertenece a la Embajada de Francia *(aplausos)*, sin comprender que esos hombres allí representados eran precisamente descamisados, y que esa revolución (como todas, por otra parte) fue sucia y estrepitosa, obra de hombres en alpargatas, que golpeaban bombos y que seguramente también orinaron (como los descamisados de Perón en la plaza Mayo) en alguna plaza histórica de Francia *(risas)*. No veo que haya en esto nada merecedor de la sonrisa o la ironía. A mí me conmueve el recuerdo de aquellos hombres y mujeres que habían convergido sobre la plaza de Mayo desde Avellaneda y Brisso, desde sus fábricas, para ofrecer su sangre por Perón.

No hago un juicio de valor; ignoro las intenciones que tenía este señor, puede ser que no fueran buenas. Personalmente, no tengo simpatía por Perón. Pero si fuéramos a juzgar la historia y los hechos políticos por la simpatía o antipatía que nos merecen sus líderes, evidentemente resultaría una historia muy curiosa.

Lo cierto es que aquellas masas eran multitudes que habían sido sistemáticamente escarnecidas y apaleadas, que ni siquiera eran gente, que no eran personas. Ese concepto de "persona", que tan profundamente la Iglesia reivindicó para el hombre y que trajo a la civilización occidental una revolución espiritual tan trascendente. Pues bien, esa multitud de parias había encontrado un conductor, un líder que había sabido moverlas, que había sabido despertar su amor. Nada de malo veo en esta existencia de un líder. Se oye decir en este país, sobre todo en sectores de los llamados democráticos, que es malo que exista un conductor, como si eso fuera cosa de pueblos atrasados y de multitudes bárbaras o fanáticas. Lamento tener que decir que todo eso se me ocurre una tontería. Nunca ha habido, por otra parte, historia sin líderes. El propio Marx ha dicho que la historia se hace en condiciones determinadas o predeterminadas, ajenas a la voluntad de los seres humanos; pero que la historia, no obstante, la hacen los hombres y, sobre todo, naturalmente, los grandes hombres. No alcanzo a comprender por qué Churchill, por el solo hecho de ser inglés, haya de ser un líder aceptable y no han de serlo otros que no gozan de una nacionalidad tan privilegiada. *(Aplausos.)*

No hay nada repudiable en que un conductor, que sabe lo que debe hacerse por su pueblo, lo haga. No es que defienda particularmente el liderazgo de Perón, porque en ese caso habría que hablar mucho y analizar muchos matices. Sólo quiero significar que su condición de conductor no es, en todo caso, un argumento en su contra, como se ha pretendido hacer valer, sino más bien en su favor.

Se oye decir que las masas peronistas fueron subyugadas por mendrugos y por botellas de sidra. Esa es otra de las grandes falsedades que se repiten. Nunca una revolución se ha hecho por simple hambre. Lo saben bien los teóricos comunistas, para citar el caso de una posición materialista de la historia, es decir, el caso más desfavorable. La gente se mueve por ideas y por ideales, por odio y por amor. Así se hizo la revolución nuestra de mil ochocientos diez, la revolución del ochenta y nueve en Francia, la del diecisiete en Rusia, y todas las grandes revoluciones de la historia. Un pueblo no sigue a un líder porque simplemente tenga el estómago vacío; hay pueblos hambrientos que viven en la esclavitud. Por el contrario, los desheredados siguen a un conductor cuando él sabe despertar en ellos pasiones profundas. En este caso, los hombres de los frigoríficos y quebrachales, de las fábricas y talleres, porque encontraron a un hombre que supo encarnar y personificar sus sentimientos y anhelos más recónditos. Por eso fueron tras de él. Y estoy seguro de que conservarán ese sentimiento de fidelidad hasta que se mueran.

Esto es una de las tantas cosas que no han aprendido los que siguen siendo antiperonistas al ciento por ciento, una de las cosas que tendrían que aparecer con claridad a poco que iniciáramos una examen a fondo, honesto y descarnado, de los hechos históricos acontecidos en los últimos años en nuestra patria, uno de los elementos de ese denominador común a que me refería, condición indispensable para que luego edifiquemos algo permanente y serio. Porque el problema del país, hoy, no es peronismo o antiperonismo, sino síntesis, pero la

cundario y universitario y alto funcionario oficial, y que todo lo había abandonado alguna vez sin importarle el camino andado ni el futuro, acaso porque confiaba ciegamente en ese futuro.

---

síntesis no se hace aniquilando a una de las tesis contrapuestas, sino integrándola en la síntesis superior. Y para eso hay que comprenderla y hasta hay que admitirla con pasión. O hacemos hoy síntesis o no tendremos Nación. Eso para mí es claro y trágico.

Debemos entender que aquí ha habido una revolución y que esa revolución es, como todas, irreversible.

Hay gente que sueña, aquí, con restauraciones; cuando cayó Perón, muchos soñaban con la vuelta al buen tiempo viejo; si eso no fuera mezquino y criminal, por lo menos sería candoroso; porque la historia, como dijo James, es constantemente novedosa, constantemente creadora, y es absurdo soñar con la reversibilidad de nada. No volveremos, pues, atrás simplemente porque es imposible hacerlo. Las masas obreras han conquistado ya su derecho a la vida política y espiritual en la Nación y es menester que en este somero examen de los puntos de partida, del denominador común, terminemos por reconocer ese hecho irreversible y además positivo de la vida nacional.

En tercer lugar, habrá que reconocer que las banderas realmente nacionales habían sido abandonadas por nuestra élite y en cambio habían sido empuñadas por las masas, por esas masas que tan a menudo han sido calificadas de chusma iletrada; hasta, lo que es cruelmente paradojal, por los líderes de la llamada izquierda. De estos líderes partieron precisamente palabras como "descamisado" y "alpargata", haciendo del alfabetismo la clave para la verdad histórica de un movimiento. La verdad es que no sé si sirve para mucho el alfabetismo. Quizá como director de relaciones culturales del país no debería decir eso... Pero creo que fue más importante que el alfabetismo la intuición profunda que indudablemente tuvieron esas multitudes al tomar las banderas de la soberanía política y económica, y su comprensión de que en un país subdesarrollado, como la Argentina, no era posible la soberanía política sin el desarrollo económico.

Se objeta la corrupción, y yo mismo la he objetado. Claro que la hubo, y hasta una corrupción incalificable. Pero también es cierto que el país se desarrolló industrialmente, que se echaron las bases para la liberación nacional y que, además, se levantó, como dije, la bandera de la soberanía.

Grandes masas de estudiantes e intelectuales, en cambio, olvidamos que se había puesto en juego algo tan trascendental como la justicia social y salimos a la calle para enfrentarnos con los desheredados. Por supuesto que lo hacíamos con fervor y con buenas intenciones. Siempre que los estudiantes de estos países salen a la calle lo hacen movidos por el fervor y los grandes principios. Pero puede ocurrir, y ocurre, que hombres que no tienen ni su edad, ni su fervor, ni su pasión por los principios, estén detrás de esos movimientos tumultuosos. Eso es exactamente lo que pasó en el año 30, cuando los estudiantes salimos a la calle para echar abajo a Yrigoyen, inaugurándose así una era nefasta para la Nación. De modo que no creamos que por el solo hecho de estar en la calle los estudiantes la razón histórica está de este lado. Los estudiantes del 30, por ejemplo, estábamos equivocados en muchísimas cosas: no comprendimos que Yrigoyen era un caudillo popular, no creíamos más en la palabra "patria" (por lo menos una buena mayoría), éramos internacionalistas (sin comprender que el internacionalismo no implica contradicción con el nacionalismo, sino que, en cierto modo, está precisamente condicionado por él, del mismo modo y por causas tan profundas por las que un escritor como Dostoievski es radicalmente nacional y por eso mismo un genio universal).

Y en el 45 nos volvimos a equivocar, nosotros, precisamente el sector más ilustrado del país. Dijimos "cabecitas negras", hablamos de "chusma" y "alpargatas". Olvidándonos que esos cabecitas negras habían constituido el noventa por ciento de los ejércitos patriotas que habían llevado a cabo la liberación de América; esos cabecitas negras que a quinientas leguas de Buenos Aires luchaban contra soldados que habían combatido contra Napoleón, mandados por un generalito improvisado y enfermo, solo, mantenido en aquellas soledades, en medio de tanto sufrimiento físico y espiritual, por sus ideales de soberanía y de libertad. ¡Qué fácil es despreciarlos ahora desde nuestras aulas! Pero todavía no hay un auténtico monumento para aquellos soldados anónimos de la libertad americana, para aquellos descamisados de nuestro ejército republicano, mientras hay tantos monumentos y tantas calles para generales que no tienen el mérito de aquellos héroes anónimos.

Sí, los estudiantes, los doctores, hemos estado trágicamente separados de nuestro pueblo. Tan paradojalmente separados hasta el punto de que Sarmiento escribiese ese

Ese cúmulo de ideas, prejuicios, temor al desencanto y timidez cargaba sobre mí cuando subía al tren que iba a llevarme a su casa de la calle Bonifacini (hoy Langieri), en Santos Lugares, localidad de la provincia de Buenos Aires, ubicada a escasos kilómetros de la capital.

Recuerdo que me recibió en el jardín con una lata de veneno para las hormigas con las que —según dijo— sostenía una guerra interminable y casi amistosa.

> —Es claro que el intruso soy yo, ellas estaban desde antes que yo viniera a vivir aquí —explicó con una sonrisa.

De aquella mañana puedo evocar la luz que entraba por el ventanal, un café que sirvió Matilde, un perro chaw-chaw llamado «Nanuk» y varias frases sueltas que en los meses siguientes repetí convencido, citando orgulloso la fuente. Sé que elogió a Jean Paul Sartre, a Albert Camus, a Victoria Ocampo y a Enrique Santos Discépolo, uno de los mayores letristas del tango, a quien definió como un existencialista *avant la lettre.*

> «¡Qué gran ensayo debería escribirse sobre este genio de la calle! Ya querrían muchos poetas premiados algunos de sus versos, escritos a lo mejor sobre la mesita de mármol de ese cafetín de Buenos Aires donde Discepolín aprendió filosofía y la poesía trágica de la existencia», dijo, citado a la distancia.

Ya entonces (1959) era yo un fanático del tango, de sus letras, de su música y de su problemática. Siempre he creído que la esencia del porteño se explica más a través de una selección de esos temas que mediante sesudos estudios sociológicos. Y, junto con mis fervores poéticos y literarios, empezaba a reunir materiales: notas, recortes, entrevistas y, por supuesto, discos, con vistas a realizar alguna vez un trabajo sobre el tango, proyecto que habría de concretarse más tarde en algún libro y en un montón de ensayos y artículos des-

---

documento tan falso como el "Facundo". Maravillosa novela, sin duda, obra del novelista quizás más grande y genial que hemos tenido, pero histórica y sociológicamente apócrifo y falso de toda falsedad. ¡Qué trágico destino y qué paradojal y americano que Sarmiento escribiese semejante diatriba contra el Facundo Quiroga que llevaba en lo más hondo de su corazón! Un hombre que era tan bárbaro y tan gaucho, tan Facundo Quiroga, que cuando gobernó el país hizo apuñalear en su catre, a traición, al gran Peñaloza, aquel conmovedor caudillo, amado por sus hombres, que tampoco tiene ni monumento ni calle en esta ciudad donde cualquier insignificante generalito porteño tiene calles de kilómetros de largo. Tremendo y paradojal Sarmiento, que se empeñaba en vestirse de frac para tapar al bárbaro americano que llevaba dentro y que más que nadie ha impedido que el general Facundo Quiroga, hasta hoy, tenga tampoco su calle ni su monumento en esta ciudad que debería ser la capital de todos los argentinos. Ese Sarmiento que planteó el dilema, falso, de civilización o barbarie, cuando bien se sabe que un pueblo auténtico es civilización y barbarie, por la misma causa profunda que un hombre no es únicamente el hombre de la clara y limpia conciencia de la vigilia, sino la extraña criatura de los sueños nocturnos.»

Recogido, según versión taquigráfica, en *Tres revoluciones. (Los últimos veintiocho años)*, Buenos Aires, 1959.

perdigados en revistas y diarios. Pero en aquel momento todavía era raro que los intelectuales se acercasen al tango de manera respetuosa y documentada, y eran escasísimos los libros dedicados íntegramente a su análisis. Por eso me llamó la atención y me entusiasmó que Sábato no sólo se mostrase cercano al tango, sino que además estuviese preparando una antología que habría de aparecer en 1963 con el título de *Tango, discusión y clave* y el pie editorial de Losada. Recuerdo también que me enorgulleció poder acercarle días después un recorte de la revista «Caras y Caretas», de 1904, que había descubierto poco antes, sobre el auge del tango en los bailes de carnaval.

Sábato no se detenía en lo puramente anecdótico; rescataba lo más profundo y metafísico de la música de Buenos Aires, «el fenómeno más original del Plata», precisaba. Y recurría a ejemplos de ciertas letras, por ejemplo, la de *Café de los angelitos,* cuando Cátulo Castillo, su autor, se pregunta:

¿Tras de qué sueños volaron?
¿En qué estrellas andarán?
Las voces que ayer llegaron
y pasaron, y callaron,
¿dónde están?
¿por qué calles volverán?

Y los comparaba con los de Jorge Manrique o resaltaba la precisa definición con la que finaliza el tango de Tagle Lara *Puente Alsina:*

Borró el asfaltado
de una manotada
la vieja barriada que me vió nacer (6).

Eran tiempos en los que no se hablaba de literatura sin caer en el tema del compromiso político y, como era lógico, salió en la charla. Además, en la Argentina se subrayaba una y otra vez la necesidad de edificar un arte y una literatura nacionales. Para ambos problemas tuvo una respuesta única:

---

(6) Años después Sábato habría de escribir una letra de tango sobre música de Aníbal Troilo, famosísimo compositor e intérprete, un verdadero mito porteño, a quien alguien bautizó «el bandoneón mayor de Buenos Aires». El tango, llamado *Alejandra,* refleja la historia, el recuerdo, de la protagonista de *Sobre héroes y tumbas:*

He vuelto a aquel banco del Parque Lezama.
Lo mismo que entonces se oye en la noche
la sorda sirena de un barco lejano
mis ojos nublados te buscan en vano.
... ...
Ahora tan sólo la bruma de otoño,
un viejo que duerme, las hojas caídas.
El tiempo y la lluvia, el viento y la muerte,
ya todo llevaron, ya nada dejaron.
... ...

—Sólo hay mala o buena literatura. Eso es todo. Si es buena *ipso facto* será nacional. Shakespeare y Dostoyevski son nacionales porque son profundos y no al revés —sentenció.

La frase la escribí puntualmente en el tren de vuelta, antes de comenzar a leer *Uno y el universo,* que acababa de regalarme.

El viernes siguiente, de acuerdo a lo prometido, me citó en el Café Querandí de la esquina de Moreno y Perú, para presentarme al grupo que acababa de fundar *El grillo de papel.* Allí conocí a los casi debutantes Arnoldo Liberman (que ya había publicado su primer libro, *Poemas con bastón,* hacía unos meses), Abelardo Castillo, Humberto Costantini (también había editado un libro de cuentos en 1958: *De por aquí nomás),* al pintor Oscar Castelo, por entonces poeta, y a Víctor García Robles. Salvo Castelo, que derivó hacia la plástica, los otros nombres elaboraron con el tiempo una obra rica, nutrida y notoria.

Esa tarde Sábato llegó con el original del *Informe sobre ciegos.* Unos muchachitos desconocidos le habían pedido para una revista poco menos que ignota (acababa de aparecer el primer número) un fragmento de su próxima novela; y él, como un principiante, arrimaba su texto para que eligiesen algunas páginas que luego habrían de aparecer en el tercer número.

Para mí era la primera novela que leía mecanografiada. Hasta entonces la literatura se había limitado a volúmenes impresos y en un terreno secreto, marginal y doméstico, mis propios poemas. Esa lectura me encandiló, me parecía la llave, el acceso al mundo fascinante de la literatura. Aún hoy, a más de veinte años de distancia, carezco de objetividad para juzgar esas páginas, quizá a causa de aquel primer impacto.

En estos flashes de la memoria, en los que salvo aquellos primeros encuentros, las fechas y las circunstancias, como es natural, se mezclan, se confunden, puedo —sin embargo— recordar una con nitidez: la del 29 de marzo de 1962. Ese día el presidente constitucional, Arturo Frondizi, elegido por una amplísima mayoría cuatro años antes, fue desalojado del poder por un golpe militar. Nos encontrábamos en la ciudad de Mar del Plata en un festival cinematográfico del cual Sábato era —creo— jurado. Después de cenar salimos a caminar por la rambla y un grupo de jóvenes lo reconoció. Era un figura popular. Hacía dos o tres meses que la edición de Fabril, de *Sobre héroes y tumbas*, con un cuadro de Yuyo Noé en la portada, pasaba de mano en mano y su foto se multiplicaba en diarios y revistas. Pero nadie habló de literatura. Los desencantos por la gestión del gobierno derro-

cado esa mañana arriesgaron frases de indiferencia antel el golpe. Sábato se indignó:

—Ahora van a saber lo que ocurre cuando toman el poder los militares. Ahora sí va a haber represión y entrega del país —enfatizó.

Una voz que evoco titubeante agregó con timidez:

—Pero usted no se llevaba bien con el gobierno, inclusive renunció a un cargo oficial.

Sábato le respondió que sería una mezquindad anteponer los problemas personales al destino del país y que todos los golpes militares implican un retroceso. Después continuamos caminando junto al mar en una suerte de monólogo en el cual profetizó algunos sucesos que comenzarían a manifestarse días después. Y no se equivocó.

Creo innecesario destacar que mis sentimientos hacia Sábato eran compartidos entonces por la mayoría de los nuevos escritores, esa promoción que luego los historiadores de la literatura denominarían *generación del sesenta*. Ernesto era, sin discusión, el arquetipo, el modelo y el maestro. Algunos le calcaron los gestos, los tics, la entonación o repetían —como yo— sus frases. Era la palabra distinta, heterodoxa, combativa. Tan herética como para elogiar al mismo tiempo al Ché Guevara y a Victoria Ocampo, al general De Gaulle y a Jean Paul Sartre. Nos gustaba que fuera impaciente, susceptible, celoso y generoso al mismo tiempo. Nosotros teníamos más o menos la edad de su hijo mayor, Jorge Federico (de quien me hice muy amigo) y tal vez esa similitud hacía que nos alentara u orientara con tono paternal, y hasta más de una vez se preocupó de conseguirnos trabajo. Como era lógico, algunos necesitaron alejarse de esa imagen para poder crecer. Otros, en mayor o menor medida (a veces estando a miles de kilómetros de obligada distancia), siguieron en contacto con él aunque fuese a través de esas esquelas de tres o cuatro líneas, o de encuentros fugaces en distintas partes del mundo.

Algún día eruditos investigadores o complicados ordenadores descubrirán hasta qué punto las opiniones, los juicios y hasta las arbitrariedades de Sábato pesaron en la generación del sesenta y aun en los intelectuales más jóvenes. Aunque no hubiese escrito un solo libro, su nombre aparecería una y otra vez como el de un maestro, título que muy pocos pueden ostentar con tanta justicia. Pero además los escribió, claro.

HORACIO SALAS

López de Hoyos, 462-2.º B
MADRID-33

LA IMPORTANCIA DE LLAMARSE ERNESTO

Decía don Antonio Machado que «hoy es siempre todavía», y don Antonio, como todos los grandes poetas, solía tener razón. Hace mucho tiempo que yo debía haberme atrevido a tantear unos renglones para intentar agradecer tantas y tantas cosas como he recibido de ti, unas escapadas de tus libros, otras entregadas de viva voz, de esa voz tuya, Ernesto, tan personal y tan argentina. Hace mucho tiempo. Siempre me detuvo el temor de no alcanzar a decir exactamente lo que mi propio sentimiento exigía. Es muy difícil hablar el idioma del corazón sin caer en la ternura fácil o en la alabanza pueril. Yo lo sabía. Recordaba tus ojos sagaces detrás de las gafas, esos ojos tuyos que oyen las palabras de manera asombrosa. Yo lo sabía. Y ese conocimiento me hizo cómplice del silencio. Cuando leí tus héroes y tus tumbas sólo tenía yo entusiasmo y torpeza, y ahora, que seguía teniendo el mismo entusiasmo y tal vez un poco menos de torpeza, había pasado tanto tiempo. Se me había pasado el tiempo. Pero esta mañana descubrí que don Antonio tenía razón, que hoy es siempre todavía.

Seguro, querido Ernesto, que todos van a decir en este homenaje a tu obra y a tu persona cosas magníficas, cosas inteligentes y sagaces sobre tu forma de escribir, tus personajes, la estructura de tus novelas, la agudeza de tus ensayos, tu inviolable moral, tu asombroso coraje. Estoy segura. Pero también estoy segura de que nadie te va a decir lo que yo. Y por una y muy simple razón: porque mi corazón no es mas que mío y, en cierto modo, tuyo.

En una ocasión me dijo nuestro común amigo y gran poeta Luis Rosales: «¿Te has dado cuenta, Paca, que hay personas que cuando te dan la mano te enriquecen?». Tenía razón. Una de esas personas eres tú. Hay muy pocas.

Recuerdo bien cómo te descubrí. Primero buscándote en tus libros. Después, buscándote en los seres.

Cuando estuve en Buenos Aires no pude verte, pero te vi. Te vi en Abelardo, en Liliana, en Arnoldo y, después, en Félix. Algo pro-

fundamente tuyo se había quedado en ellos. Volví a mi tierra trayéndome conmigo parte de la tuya. Para mí, Buenos Aires se quedó detenido en 1971. Nadie me quitará ese resplandor tímido de las mañanas bonaerenses de junio, el vuelo verde de sus parques, la ternura finisecular de la Boca, el parloteo de Florida. Están conmigo para siempre como un regalo inmerecido.

A la vuelta releí *Sobre héroes y tumbas* para, como decía Cernuda, «pasar de nuevo aquellas calles / mientras cruza la luna por el aire». Y soñar despierta.

Y un día apareciste tú. Tú, como decía Miguel Hernández, «con quien tanto quería». Apareciste del brazo de Matilde. ¡Ay, Ernesto! Yo había hablado tanto contigo; había discutido contigo y Alejandra, contigo y Castel, contigo y Arnoldo, contigo y Martín, contigo y Abelardo, contigo y Félix, contigo y Buenos Aires. Y ahora tú estabas ahí. Sonriendo como si tal cosa. Después del lío que habías organizado en mi corazón. Ahí, sonriendo. Con Matilde, que también sonreía. ¡Ay, Ernesto, creo que hasta yo sonreía! Sabes, Ernesto, yo leí *Sobre héroes y tumbas* al mismo tiempo que me enamoraba de Félix. Y creo que también me enamoré de tu novela. Y conmigo siguen tu novela y mi amor. De vez en cuando me gusta releer algunas páginas y siento que me vuelvo a enamorar un poco más de la novela y otro poco de Félix. ¡Ay, Ernesto! Nunca sabrás la alegría que le diste a mi corazón aquella mañana en que apareciste del brazo de Matilde en un hotel de Madrid. Así es que —dijo mi corazón— éste es Ernesto. Este que sonríe detrás de sus gafas, esta persona hermosamente viva y solidariamente tierna. ¡Ay, Ernesto, creo que me enamoré otro poco de los dos! De Matilde y de ti, porque no había manera de separaros en aquella milagrosa mañana de Madrid.

Después os he vuelto a encontrar. Hemos hablado. Hemos reído. También hemos llorado. Pero aquella primera vez fue para siempre. Y ahora, por fin, llegamos a lo que te decía al principio. Yo no voy a hablar de tus libros de ensayo, ni de tus novelas, ni de tu trayectoria personal. Yo, Ernesto, voy a decirte algo mucho más sencillo. A mí lo que me pasa es que te quiero. Hazme un favor: en cuanto puedas, date una vuelta por Madrid con Matilde del brazo.

FRANCISCA AGUIRRE

Alenza, 8
MADRID-3

PALABRAS A UN MAESTRO

Bajo el recuerdo de otro maestro: Mauricio Goldenberg.

Querido maestro:

Cuando Félix Grande me habló de un número de CUADERNOS dedicado a su obra y su persona (¿hay diferencia en este caso entre una y otra?), me dije: ¡Coño!, que acabo de publicar un ensayo sobre Ernesto en *Nueva Estafeta.* Ese escrito —que se titula «Una dialéctica de las pasiones»— dice muchas de las cosas que yo quise decir alguna vez sobre usted. Allí digo —y es la única mención concreta que haré de ese trabajo— lo que sigue: quiero terminar ahora, brevemente, con la reiteración de un concepto que repetí varias veces en el curso de estos pensamientos. Me refiero al aspecto ético de la obra de Sábato. Y no sólo de su obra, también de su conducta civil. Es necesario puntualizar que es Ernesto Sábato, el moralista, quien habita estas páginas. Porque todo este proyecto tenía sentido si se ordenaba dentro de una visión ética, de lucidez y de verdad, de pasión por la libertad y de respeto al hombre, que califican la obra de Ernesto. En esta extraña y hermosa aventura de vivir, donde muchas veces sólo tenemos como pareja la acuciante proximidad de la muerte, Sábato es un ejemplo del camino que se debe seguir en el sentido de lo humano. Quizá no podamos elevar al hombre. Por lo menos hagamos lo que Ernesto: poner todas nuestras fuerzas para que no se rebaje. Hasta aquí la secuencia de mi ensayo. Hoy quiero reiterar esta secuencia, porque es de ese sentimiento del que voy a alimentar mi búsqueda. Ese sentimiento, que siempre necesité poner por delante de cualquier especulación filosófica, de cualquier doctrina ideológica o de cualquier interpretación más o menos global de la vida que nos ha tocado vivir. Usted sabe, Ernesto, que esta vida no es pródiga en maestros, si entendemos por tal esa singular mixtura de padre elegido y tutor intelectual admirado. Freud —ese viejo indagador con mucho más mala leche que usted y yo juntos— tendría respecto de este tema multiplicadas notaciones que agregar. Inevitablemente transitaríamos —¿y qué es el psicoanálisis

sino un tránsito por la fantasía liberada?— imágenes de padres idealizados, de culpa original, de hambre totémica, de Edipo bien elaborado o de envidias subyacentes transformadas en regueros competitivos, pero inevitablemente transitaríamos también sin ninguna duda el regusto entrañable que da el amor y la lealtad orgullosa que da una ética hecha de docencia y valentía. Por eso quizá la vida no es pródiga en maestros. Claro que uno tiene el recurso de la historia y de las opciones atemporales. Entonces puedes elegir sin obstáculos vivir con Sócrates, caminar con Unamuno, pensar con Sartre, doler con Camus. Pero hay otra historia, más temporal, más dramáticamente realista, más hecha a nuestra cotidiana medida de las cosas y a nuestro quehacer más concreto. En esa historia, repito, los maestros no abundan. Yo puedo hasta hoy, y tengo cuarenta y nueve años, nombrar tres: Mauricio Goldenberg, Ernesto Sábato y aquí, en esta España generosa y nuestra, Luis Rosales. Como ve, Ernesto, lo he colocado entre un gran psiquíatra y un gran poeta. No puede estar mejor custodiado, ¿verdad? Porque usted ha sido para mí muchas veces un emergente de esa cupla: la lucidez militante y la víscera poética. Lo he vivido muchas veces tenso, muchas veces angustiado o caprichoso, muchas veces radical o contradictorio, pero siempre hondo, siempre humanista, siempre prójimo de projimidad, siempre insomne frente al dolor de los hombres y las injusticias de los sistemas. Allí fue aprendiendo lo que mis limitaciones me permitían aprender. Y no hablo de limitaciones por vaya a saber qué equívoco concepto de la modestia, no. Lo digo más fieramente: las limitaciones de un joven rebelde que no sabe bien qué es la rebeldía, las limitaciones de una pasión tumultuosa que no tenía destinatario real, las limitaciones de esa omnipotencia que brota del espíritu de los jóvenes y los transforma en autoelegidos jueces del error que no distinguen y la arbitrariedad que no discriminan. La juventud, Ernesto, con todo lo de agobiante y prístino que tiene esa hermosa edad. ¿Puede usted imaginar, entonces, lo que significa encontrar un maestro, un padre de ideas, un lugar donde refugiar la incertidumbre y el miedo? Ese papel lo cumplió usted, Ernesto, reiteradamente. No había en su actitud solemnidad de sobrevalorado ni entono de pretencioso: simplemente un hombre. Un ser que había hecho de la pasión por la verdad su más obstinado destino. Y yo aprendía allí —muchas veces intenté ponerlo en práctica luego— que pasión y verdad no eran términos antinómicos, sino cuerpo y sangre de la vida cuando ésta nace vertiginosa y solidaria. Le confieso algo: en ciertos momentos llegué hasta envidiarle esa vena tan marcada que usted tiene en la frente y que se dilata significativamente cada vez

que habla de su verdad con pasión. Allí aprendí también que no era casual que el sistema circulatorio fuera espejo de las vicisitudes y sobresaltos de un espíritu abierto y volcánico. Entonces intenté un mal poema que comenzaba así:

Porfiado descontrol de la pasión
habitado de pan y humanidad
Carlitos sin galera y sin bastón
sediento de absoluto y santidad.

Hace pocos días fuimos con Paca Aguirre y Félix Grande a saludarlo a Barajas, Ernesto. Usted iba a San Sebastián y tenía algunas horas en Madrid. Nos sonreíamos cómplicemente porque usted, el «viejo», caminaba aceleradamente, desparramaba energías por doquier, se enfadaba con la guerra de las Malvinas, discutía con los «pequeños sinvergüenzas», llamaba premiosamente a Matilde —¡cuántos años, maestro, llamando a Matilde siempre premiosamente!— y se colaba al avión con una inquieta adolescencia puesta en sus zapatos. Yo les decía a nuestros amigos que eso era usted desde siempre: docencia con taquicardia. Del remanso, del acolchonamiento, de la pausa: nada. Recuerdo que hace algunos años, en inolvidables charlas con Héctor Fiorini —¿te acordás, hermano, qué tiempos aquellos?—, le decía: mirá, a Ernesto, al que tanto deben los judíos por su insobornable militancia contra el nazismo y el antisemitismo, habría que definirlo con una vieja expresión idish: tiene *shpilkes in tujes* (hormigas en el culo). Cuando se enfrentaba con lo que usted siempre llamó «los pequeños sinvergüenzas» (jóvenes irónicos, desvalorizadores, petardistas, desagradecidos), se le hinchaba la vena de la frente —esa vena envidiada por mí— y yo temía que en cualquier momento explotara y la sangre del mundo nos arrebatara de nuestros asientos. Sólo sucedía lo que Ronald Laing llamó una *inplosion*, un reventón hacia dentro de pasión y calentura, y Ernesto se retiraba ofendido y con él la dignidad y la lucidez de su magisterio. Se había negado a beber la cicuta: eso era todo.

Inventor del desgarro, corazón
de hondero muy de llanto y de ciudad
gran profeta sobrándole visión:
dos mitades de luz y otra mitad.

Claro que usted, Ernesto, me va a perdonar un soneto donde la falta de talento sólo era apenas disimulable por su prepotencia de amor. Recuerdo que en aquellos tiempos protagonizábamos la vida cultural de Buenos Aires a través de una revista (*El grillo de papel*, ¿se acuer-

da, maestro?), donde compartíamos responsabilidades Abelardo Castillo, Liliana Heker, Horacio Salas, Humberto Costantini y otros, revista en la que usted era una especie de asesor espiritual. Con usted comenzábamos a decir, con Unamuno, que el amor nos demuestra cuánto de carne que tiene el espíritu. Con usted recorríamos el pensamiento de Martín Buber y las vulnerabilidades del discurrir científico. Con usted transitábamos el sexo como una forma de la metafísica. Con usted, Ernesto, nos adoctrinábamos en la única doctrina sin ortodoxia: la de sobrevivir lúcidamente. Allí nos hicimos amigos de Dostoievski y Proust, de Joyce y Borges, de Gregorio Samsa y Juan de Mairena. «Que los rostros de Nietzsche, Rilke Manzi o Baudelaire resulten familiares», como lo dice un nostálgico poema de Horacio Salas. Allí, junto a usted, hicimos el áspero aprendizaje que el corazón de uno es el corazón de todos. Eso nos producía lo que nuestro querido Albert Camus llamaba «la amenaza de una magnífica felicidad». Porque es cierto: jóvenes, contradictorios, voraces, apasionados y frágiles, éramos felices porque creíamos en la cultura y en el ansia de superación de los hombres. Usted nos decía en aquellos tiempos: levantad un pequeño mundo todos los días, mundo pequeño y por eso más conmovedor. Levantad la insensata esperanza de los hombres, su furia persistente para sobrevivir, su anhelo de respirar mientras sea posible, su pequeño, testarudo y grotesco heroísmo de todos los días frente al infortunio. Y nosotros, «chicos malcriados en una pieza oscura» (Salas), despertábamos a la luz y a la inteligencia con palabras como ésas, nacidas de un hombre que había aprendido a desembarazarse de cadáveres y de fantasmas perturbadores en su relación con los demás para dar cabida a sus propias muertes y a sus propios perturbadores fantasmas. Era ese mundo de la interioridad y la conjetura que usted ponía frente a nuestra curiosa mirada. Con usted supe, Ernesto, que había un concepto real de patria: la infancia, algunos rostros, algunos recuerdos, una insignificante calle, un viejo tango en un organito, el olor de los jazmines, el ruido del viejo motor en el molino. Y yo, muchacho en aquel momento agobiado por las distintas vertientes de la identidad (nieto de una bobe rusa, infancia en un mundo de holocausto y desesperanza, familia de campesinos, temeroso de asumir una nacionalidad que me era muchas veces negada, protagonista —como diría Borges— de un prolongado comercio con la ambivalencia), aprendí, Ernesto, que tenía derecho a llamar patria a las aguas del río azul que bañaron mis primeros años, a los versos de los poetas de España, a los goles de Boca Juniors, a ciertos crepúsculos que enmarcaban ya un incipiente credo poético, a esos desgarrones mitológicos del bandoneón del gordo Troilo. Aprendí junto a

usted a vivir libremente estos estremecimientos y llamarlos patria, como usted lo hacía con una insignificante calle. Hoy esto parece obvio, pero para un joven interrogado aquellas palabras, venidas de un maestro, tenían la fuerza moral de un código. Porque yo, Ernesto, nací en 1933, es decir, en un país que ya comenzaba a padecer los rigores de la absurdidad de la violencia. Usted testimonió ese país, nuestro país, en toda su obra, cabalgando entre el cielo y el infierno —quizá nunca mejor llamados así que en Argentina—, entre uno y el universo, entre hombres y engranajes, entre el escritor y sus fantasmas. Son palabras suyas, títulos suyos. ¿Será esencialmente por eso que su generación se llamó «intermedia»? No por causas cronológicas, sino por vivir entre Buenos Aires y el límpido techo de estrellas, indiferente a la angustia y el resentimiento de sus habitantes. Por vivir entre las paredes de esa ciudad de leyenda y el silencio milenario de una pampa infinita y sola. Cuando Perón llega al poder yo tengo doce años y usted apenas treinta y cuatro. «Alpargatas sí, libros no», ¿recuerda, Ernesto? El revés se pone del derecho y usted, como tantos, no puede desconfiar de la inteligencia ni menoscabar la cultura: usted es hijo de ambas. Allí comienza otro particular aspecto de su docencia: trata de comprender sin renunciar Entre el desbarajuste y las ficciones intenta un camino leal a sí mismo, un camino donde pueda ser amigo de la historia sin dejar de serlo de la verdad: moralista al fin. Pero de esa moral que nace mucho más de la autenticidad que de la servidumbre, mucho más del amor a la vida que del instinto de muerte, mucho más un predicador del estremecimiento que de la virtud. Allí ya se preparaba ese equipaje de experiencias y emociones que pocos años después usted nos legaría generosamente. Stendhal ya lo había señalado: mi alma es un fuego que sufre si no arde. En lo alto de la llama, Ernesto, su grito salía señero y llegaba hondo. Alumno de Stendhal, su corazón no sabía de otro alimento que esa embriaguez que da la búsqueda incansable de la propia verdad. En esos momentos un niño cualquiera (Héctor Yánover, Horacio Salas, Abelardo Castillo, Vicente Battista, Arnoldo Liberman) aprendía en la calle los inquietantes caminos de la existencia humana y se hacía ilusión, como dirían los españoles, de conocer alguna vez a alguien que albergara ciertas necesarias respuestas. Esa claridad blanca y negra que signaba nuestra búsqueda —como una manera anticipada de lo que aprenderíamos a llamar la verdad— indagaba esas respuestas donde el sol y el absurdo (¡ah, querido Camus!), la historia y los interrogantes, el fervor y la memoria, los enigmas y la creación, se sucedían en nuestro mundo interior aun sin matices. Lo encontramos a usted, Ernesto, lo encontré a usted, insisto, sin fanatismos ni distanciamientos mesiánicos.

Un maestro, solamente eso. Y como usted lo escribió en *Sobre héroes y tumbas*, uno no encuentra sino lo que busca, y se busca lo que en cierto modo está escondido en lo más profundo y oscuro de nuestro corazón. Comenzamos entonces a hacernos eco de los interrogantes que usted sufría minuciosamente: qué era ser argentino, qué significaba escribir, qué calificaba a la fantasía, qué caminos recorrían los fantasmas de nuestra imaginación, qué realidad debía ser develada, qué era la interacción entre la conciencia y el mundo, qué se decía realmente cuando se hablaba de arte de la rebelión, qué papel cumplían los sueños, qué era el coraje del amor. Nos impregnábamos de su tensión mental y su irreparable vitalismo. Ojalá pudiera hablar de usted y de aquellos años con la mesura, la contención, el sereno juicio con que usted habla de su maestro Pedro Henríquez Ureña, aquel «mexicano» que despilfarró talento por las aulas de nuestro país. Pero usted ya sabe, Ernesto, que no sé «estrangular el énfasis», que no supe nunca «retorcerle el cuello a la exuberancia», que soy un dionisíaco por antonomasia y que sé tanto de equilibrios felices como de investigación en la contaminación de las aguas. Por eso, claro, me siento siempre mucho más cerca de *El Túnel* que del *18 Brumario*, y mucho más cerca —perdóneme esta inocente irreverencia— de María Iribarne que de Rosa de Luxemburgo, consciente del esquematismo de esta alternativa. Porque a su lado aprendí del amor y de los puertos inalcanzables de la eternidad, de la oscuridad de un vientre hecho deseo y del puñal asesino del racionalismo que sólo tolera ese vientre si lo ve acuchillado. María Iribarne, Alejandra, Juan Pablo Castel, Bruno, Martín, todos protagonistas de nuestras propias vicisitudes de adolescentes y a la vez temas de conversación en su casa de Santos Lugares, en reuniones inolvidables, llenas de asombro y de turbación interior. Un psicólogo culturalista hablaría alguna vez del miedo a la libertad. Hasta Camus reafirmaría que la libertad es peligrosa. Nuestra libertad, la mía por lo menos, era ese asombro, esa turbación interior que nacía de encontrarme entre hombres libres. Ni miedo ni peligro: simple goce de ejercer los dones del vivir. Discriminar para elegir, deletrear el amor, atesorar la cultura, habitar la amistad, soñar lo universal. Poco a poco, Ernesto, fuimos internalizando noticias que nos ayudaron a madurar, a ser hombres: el derecho a la equivocación, la esencia amoral del conocimiento científico, los resortes de una maquinaria gigantesca y anónima que amenazaba con devorarnos, las pobrezas y sinrazones del dinero y la razón, los viejos y nuevos fetichismos, el valor moral del surrealismo, los superestados de la deshumanización, la reacción existencial, la soledad ante la muerte, el misterio judeo-cristiano, la inaccesible y alimenticia Edad de Oro, el

tiempo pensativo, Dios. Muchas de esas vivencias aún hoy se solazan en el fondo de nuestro conocimiento. Son esos momentos teopáticos —como usted los llamaría— donde entramos en contacto con la eternidad, ese elixir hecho de nostalgia, memoria y plenitud. Pero no quiero ponerme solemne, Ernesto. En esta comunión, en esta participación visceral, en esta cercanía, no faltaba, claro, el humor. Muchas veces era ésa su vena más dilatada. Siempre tenía un comentario a mano que arrancaba la sonrisa. Recorrer su obra es también recorrer los dardos de su humor. «Carlitos sin galera y sin bastón», sí, muchas veces lo era. El destinatario de su burla, siempre enternecida, podían ser Borges o la semántica o la cultapolítica. Cualquier tema era permisivo para divertirnos. En este momento recuerdo cómo le hacía reír aquella señora caricaturizada por Proust que pensaba que Debussy era mejor músico que Beethoven por el simple expediente de que había nacido después. O cuando juntos escribimos el cuento policial más breve de la historia de la literatura: decía, simplemente, *entonces fue que me encontraron muerto.* En una frase transformábamos a Ellery Queen en Ray Bradbury, y una lacónica expresión en un relato de ciencia ficción. Reíamos con las *boutades* de Borges y con las teorías sobre la fecha del nacimiento del alma en la mujer o con la teoría de La Rochefoucauld sobre que los defectos nacen de la exageración de las virtudes (por eso la mujer está más cerca del cotilleo, y el hombre, de la guerra). En *Sobre héroes y tumbas* el personaje de Quique da testimonio fascinante de esos momentos. Quizá momentos tan teopáticos como los anteriores. Eso que usted señala en tantas y tantas oportunidades: aquellos fugaces instantes de comunidad que experimentamos al lado de otros hombres, los momentos de solidaridad ante el dolor y ante el humor, los frágiles y transitorios puentes que nos unen por sobre el abismo sin fondo de la soledad, «eso debería bastarnos para saber que hay algo fuera de nuestra cárcel y que ese algo es valioso y da sentido a nuestra vida, y tal vez hasta un sentido absoluto». Aquello que usted recuerda de Dostoievski por boca de Kiriloff: creo en la vida eterna en este mundo. Hay momentos en que el tiempo se detiene de repente para dar lugar a la eternidad. Pues eso, Ernesto. No es poco decir de un maestro que con él aprendimos a aceptar la eternidad, aunque esa aceptación tenga que prevalecer por sobre el egoísmo, el sin sentido, la vulnerabilidad y la muerte de los hombres. Algo, una justificación última, flota sobre las tumbas. Recuerdo otra vez a Camus: nada sería más vano que morir por un amor. Vivir es preciso. Yo creo, maestro, que Camus hablaba de lo mismo que usted. Dicho de otra manera: que debajo o detrás de toda rebeldía o de toda impaciencia, subyace un consentimiento,

«En su cielo mezclado de lágrimas y sol aprendí a consentir la tierra y a arder en la llama sombría de sus fiestas.» Es difícil decirlo mejor, ¿verdad? En ese encuentro con el consentimiento, en esa impaciencia hecha ardor y en esa rebeldía hecha puente, aprendimos con usted que existe, que debe existir, esa última justificación. La que se alimenta de los otros artistas, de los otros amigos, de los otros abismos, de las otras palabras, de los otros silencios. Donde cada estremecimiento no sólo nace de la turbación o de la emoción trascendente o del arte, sino de ese plural «los otros» que signa la ecuación de una moral solidaria y metafísica. Ese era su magisterio —ése es aún, gracias a Dios—, donde el hombre, egoísta, frágil, arbitrario, muchas veces desencantado y muchas veces impotente, puede a la vez ser infinitamente generoso, solidario, apasionado de la justicia, vital hasta la exasperación, enamorado del amor y libre hasta la soledad. Entonces la vida tiene un significado definitivo, porque sólo Dios —o como quiéramos llamarlo— puede albergar en un ser tanta sabía contradicción, tanta querella fraterna, tanta palpitación irrenunciable, tanta sed y tanta agua. Frente a aquella estrategia de Stendhal, «la única excusa de Dios es que no existe», prefiero, Ernesto, sus enseñanzas, sus imprecisas fantasmagorías, esas que transformaron a un investigador de la física en un testigo de sus regiones más ocultas, es decir, un escritor, es decir, un espía de Dios. Por eso en una historia como ésta, con jóvenes ávidos y un maestro no asumido (sé que esto de llamarlo maestro no lo encajará usted demasiado bien, pero la página es mía y Sábato propone y el sentimiento dispone), es inevitable incluir aquellos puentes episódicos con lo eterno que, les pongamos el nombre que les pongamos, dan testimonio de la existencia del absoluto, momentos en que nos reconciliamos con todos y con todo. Pese a todo. Un maestro es una vía para esa reconciliación. Entre la conciencia de querer ser y la más premiosa y quebradiza conciencia de lo que realmente somos, un maestro, Ernesto, es un custodio de la libertad, un enemigo de los lujos mentirosos, un artífice de esa turbación pensante que es la dignidad humana. Esa es su herencia. Nosotros, en la medida de nuestras posibilidades, sus proseguidores, como usted lo fue de alguien y alguien de Dios. Cuentan que Nietzsche, después de haber dolido el sinsabor de su ruptura con Lou Salomé, sólo ante sí mismo y a «miles de metros sobre el egoísmo de los hombres», caminando entre las montañas, encendía grandes hogueras de hojas y ramas, que él contemplaba consumirse. Camus usó de esta misma anécdota en una de sus últimas conferencias para señalar su propio sueño de encender el fuego y arrojar allí ciertas obras y ciertos hombres para ponerlos a prueba. Lo que sobrevive, vive, ¿verdad? Yo

arrojaría no sólo su obra, Ernesto, sino sus palabras y su conducta con total seguridad de su persistencia y, sobre todo, de la permanencia alerta de su ejemplo. León Felipe, un maestro de todos, decía que él no daba consejos, sino pedazos de alma. Unamuno decía algo semejante. Un pedazo suyo, Ernesto, lo tengo yo. Y no sólo porque fue mi maestro, sino porque lo es de mis hijos, que lo leen y subrayan con particular dedicación, porque lo seguimos viendo en nuestras rutas interiores y en los aeropuertos, porque nos sirve para no llorar la muerte del espíritu —pese a este áspero mundo—, sino a celebrar su supervivencia, porque la belleza todavía nos sigue apretando la garganta y Dios aún se hospeda en el pincel o el pentagrama del artista o en el abrazo ancho de dos cuerpos enamorados. Esto es casi todo, Ernesto. *«Inventor del desgarro, corazón de cántaro con sol y gran sabat»*. Y aquí estamos casi todos. También, claro, Mauricio Goldenberg y Luis Rosales. Yo sé que a usted, que me enseñó que existe un Banco de la Justicia Universal, le alegrará compartir estas docencias y estas presencias. Yo también me siento maestro cuando les digo a mis hijos: lean a Ernesto Sábato porque una llama los espera. Porque Sábato, cuando enseña, incendia. Todo mi cariño de siempre, Ernesto, y hasta pronto, hasta nuestro próximo encuentro en algún aeropuerto, en la patria buscada, en alguna insignificante calle de Buenos Aires o Madrid, en ese pilar del establecimiento que es el amor por una mujer o en ese pilar de la sabiduría, que es el estremecimiento compartido o la moral de una pasión definitiva.

ARNOLDO LIBERMAN

Avenida San Luis, 93, 7.º E
MADRID-33

CARTA DE UN REMOTO MUCHACHO

Querido y muy próximo Sábato:

Hay seres que son apenas puentes entre dos personas, como dice uno de sus personajes, puentes frágiles como los que improvisan los ejércitos sobre un abismo, y que son recogidos inmediatamente después que las tropas hayan pasado. Hace cerca de diez años, antes de viajar para Buenos Aires, fui procurado por uno de estos seres que, una vez cumplida su misión de puente transitorio, desapareció de mi existencia tan abruptamente como había surgido. Me pedía que le comprase *Sobre héroes y tumbas,* «de ese extraordinario argentino, Ernesto Sábato». En realidad, yo ya había oído hablar de ese nombre y de él no guardaba los recuerdos mejores. En mis días de adolescente había leído *El túnel*, que me pareciera una historia vulgar y corriente de celos, lo que en verdad comprueba que cada libro tiene una edad cierta para ser leído y es peligroso anticipar esta lectura. En aquellos días, me recuerdo bien, veíamos Buenos Aires con secreta envidia: era la capital de la América del Sur, nacida donde teníamos posibilidad de ver y adquirir películas y libros prohibidos en el Brasil, donde se respiraba toda una búsqueda de latinidad. Invadidos por la parafernalia musical yanqui, era con reverencia casi religiosa que acariciábamos los discos de Atahualpa Yupanqui y Mercedes Sosa en las librerías de la calle Florida. Atravesar el Plata era para nosotros, brasileños, más o menos como ir a Europa, con las ventajas de que el Plata no era *tão* como el Atlántico. Y volvíamos con las espaldas curvadas —literalmente— bajo el peso de la cultura. Un amigo quería una colección de *Crisis,* otro pedía un libro de Arlt, un tercero los últimos cuentos de Borges y, en la dificultad de poder traer películas, teníamos que volver con un resumen detallado de realizaciones como *Le dernier tango à Paris, La grande bouffe, The devils, État de siège, Z,* etc.

Pero los tiempos cambian, y cambian con rapidez en América Latina. Antes todavía que los tiempos cambiaran, aquel ex amigo, puente discreto, me pedía que le comprara uno de sus libros. Se lo compré precisamente en la librería La Ciudad, cuya atmósfera siempre me

fascinó, y me dirigí a un bar, creo que en Lavalle con Suipacha, para un trago largo. Tenía varios días libres en mi frente para dedicarme al conocimiento físico de la ciudad y ninguna prisa. Mientras esperaba al mozo fui revolviendo mis compras, algunas personales y más los inevitables encargos de amigos. Abro *Héroes* y me enfrento con la nota policíaca que abre el libro: un crimen y un suicidio ocurridos en circunstancias misteriosas, frutos aparentemente de un gesto de locura, pero que ciertas ilaciones llevaban a una hipótesis más tenebrosa, en virtud de un misterioso *Informe sobre Ciegos* que Fernando Vidal Olmos había concluido en la misma noche de su muerte. Y antes que llegara el *trago largo,* mi tentación era recorrer las páginas y caer directamente en el informe. Pero preferí obedecer al orden de los hechos establecido por el autor, y durante dos gruesas centenas de páginas permanecí fascinado por la ausencia omnipresente de Vidal Olmos. Es ocioso decir que en aquellos días abandoné todos mis proyectos turísticos e, inclinado sobre su libro, descubrí una Buenos Aires profunda y subterránea, escondida al visitante que no dispone de un guía como Sábato. Después de haber recorrido con Olmos cavernas, sectas e incestos, al llegar a aquel reposo final, cuando el angustiado Martín orina al lado de Bucich, el chófer de camión, bajo el poncho estrellado de pampa, tomé una decisión inmediata: compré su obra completa. Era necesario volver a leer *El túnel,* quien escribió *Héroes* no podía haber cometido tonterías. Y más *Uno y el Universo,* vamos a oír el primer vagido del autor. Y más *El escritor y sus fantasmas,* cuyo título me excitaba. Eran los días de lanzamiento de *Abaddón, el exterminador.* Considero que un buen libro es el mejor regalo y, para espanto del librero, compré varios ejemplares.

Hablaba en el ex amigo que me llevó a su encuentro. Entusiasmado con la independencia intelectual de Ernesto Sábato ante las zalamerías de izquierda y derecha, pasé a divulgarlo entre amigos y en los periódicos para los cuales escribía. Pero vivimos tiempos dogmáticos, en que ideologías enfermas se sobreponen a este antiquísimo y hoy casi olvidado sentimiento, la amistad. Y el amigo que me encargara con entusiasmo *Héroes,* por ver en Sábato un escritor que trataba de los problemas de la condición humana, ahora se encerraba en un agrio mutismo, refunfuñando alguna cosa sobre literatura psicológica y decadente. Vivíamos entonces en el Brasil —y vivimos aún— bajo el imperio de las «patrullas ideológicas», fenómeno que no le es extraño: un hombre piensa con su propia cabeza y se ve luego entre dos fuegos: primero, la censura del *establishement,* que detesta todo pensamiento nuevo, y después, la censura de una pretensa oposición que también detesta lo nuevo, ya que sus ambiciones

no giran exactamente en torno a un mundo más humano, pero tienen en mira la posesión inmediata del poder. El silogismo es tan ridículo cuanto primerizo: sólo los marxistas o los *compagnons de route* son buenos escritores. Entonces, Sábato no solamente no es marxista, sino que abandonó —y osó criticar— el marxismo. Luego Sábato no es buen escritor.

Obedeciendo al mismo proceso mental que hizo que Sartre un día dijera a Camus que «l'amitié, elle aussi, tend à devenir totalitaire; il faut l'accord en tout ou la brouille, et les sans-parti eux-mêmes se comportent en militants de partis imaginaires», un bello día el amigo que me llevara a su encuentro pasó a acusarme de reaccionario por el hecho de defender los mismos ideales de libertad que usted defiende. Cumplida su misión como puente, este amigo desapareció de escena y de estas reflexiones.

Nací en Santana do Livramento, querido Sábato, y este detalle no es gratuito. Hijo del campo, me crié entre contrabandistas, y muchas veces cebé un mate para un guardia aduanero venido de la ciudad, en cuanto que a media legua de allí algunos paisanos pasaban bueyes u ovejas para el Uruguay o en sentido inverso, conforme el precio de la lana o de la carne. Contrabandista desde la cuna, muy temprano me desinteresé por el ganado, pero ni por esto abandoné el vicio de fronterista. Y después de aquel trago largo en la Suipacha atravesé el Plata con el cerebro repleto de mercancía inefable, imperceptible a los vigilantes de fronteras. Pues el contrabando más importante no es el de bueyes u ovejas, mas el de las experiencias que nos fecundan el espíritu cuando nos sumergimos en otra cultura.

De esto se habrán dado cuenta más tarde los hombres de la aduana, pues cuando volví a la Argentina para darle un abrazo y tomar el barco que me traería a Europa, en mis maletas buscaron una mercancía específica:

—¿Qué tiene usted en este bulto?
—Ropas.
—¿Y en éste?
—Regalos.
—¿Y en este otro?
—Libros.
—Abralo.

El pequeño funcionario repentinamente se vistió de aires de crítico literario y, con la nonchalance de quien arranca los pétalos de una margarita, afirmaba: éste es bueno, éste no lo es, éste sí, éste no. La Argentina había canmbiado. Del más importante centro edi-

torial de América del Sur pasara a ser gobernada por hombres que temían los libros, es decir, las ideas.

En aquellos años, querido Sábato, yo vivía mis días de Juan Pablo Castel: había perdido a Dios, en Marx mi intelecto se recusaba a creer, y poca o ninguna confianza alimentaba en mí mismo. En la Filosofía buscara respuestas a ciertas angustias, y en la Filosofía solamente encontré abstracciones que llevaban a callejones sin salida. En el Derecho tentaba encontrar satisfacción a mis ideales de justicia, y en el Derecho veía un sistema de opresión de un pueblo por una élite desprovista de cualquier sentido de humanidad. Para comer hacía periodismo, sin mayores entusiasmos, consciente de la definición gideana: periodismo es lo que mañana interesará menos que lo de hoy. Algunos ensayos y cuentos publicados, y la sospecha atroz de que la literatura tal vez no fuera mi mejor rumbo. Fue cuando leí su mensaje lanzado al mar, aquellas densas y sufridas páginas de *Abaddón, el exterminador*, «dirigidas a un querido y remoto muchacho»:

> «Te desanimás porque no sé quién te dijo no sé qué. Pero ese amigo o conocido (¡qué palabra más falaz!) está demasiado cerca para juzgarte, se siente inclinado a pensar que porque comés como él es tu igual; o, ya que te niega, de alguna manera es superior a vos. Es una tentación comprensible: si uno come con un hombre que escaló el Himalaya, observando con suficiencia cómo toma el cuchillo, uno incurre en la tentación de considerarse su igual o superior, olvidando (tratando de olvidar) que lo que está en juego para ese juicio es el Himalaya, no la comida.»

Para mí, que vivía una peligrosa fase de incredulidad en todo y en todos, sus frases me sonaron como una tabla lanzada a un náufrago. Tal vez el mundo no fuera, sí tan negro, negro sería mi pesimismo.

> «Y por eso tan pocas veces el creador es reconocido por sus contemporáneos: lo hace casi siempre la posteridad contemporánea que es el extranjero. La gente que está lejos. La que no ve cómo tomás el café o te vestís.»

No estaba todo perdido. Y el ex abogado incrédulo del Derecho, el ex principiante de filósofo fugitivo de filosofías que reducían el hombre a conceptos, el ex periodista cansado de periódicos que goteaban sangre y mentira, volvió a tocar en una puerta olvidada, bisagras enmohecidas, más allá de la cual sospechara un día que no existía salida. Me pregunto hoy cuántas respuestas tendrá recibido su carta y cuántos jóvenes habrán sido salvados del vacío donde naufragaron

Castel y Meursault. De su lectura queda una pregunta: si yo me salvé, ¿por qué no tú?

Hoy, mirando para atrás y tentando sacar de mis vagabundeos algunas enseñanzas, primero quiero agradecerle la mano desde lejos extendida y después agradecer a Dios por no existir, ausencia que permite al hombre este vagido, solitario y solidario, que llamamos literatura.

JANER CRISTALDO

Traducción: Juan José Mouriño Mosquera

Riachuelo 948-506
PORTO ALEGRE 90000 (BRASIL)

ERNESTO SABATO, UNA VOZ NECESARIA

En el plano de la polémica Ernesto Sábato es uno de los militantes más conspicuos. Para muchos es difícil comprender sus actitudes más allá de la lectura de sus libros sin ubicarlo políticamente. No en el sentido partidista, sino en cuanto a morador que siente el entorno que le ha tocado sufrir. Sufrir, pero no latosamente, en verdad y equivocación, con aplausos y piedras. Siempre con la obstinación de la libertad. Sí, para más de uno es tremendamente complicado estar de acuerdo con un hombre que quiere estar de acuerdo con todos. ¿Todos?... No los opresores, no los chantas. Habilísimos bandos con mágica capacidad para la infinita reproducción en la Argentina. Y siempre se termina en lo mismo y se lucha por lo mismo: se trata de entender qué nos pasa. Y llega el punto. El punto de la individualidad. Punto. No diálogo. No brazo a torcer. Corte de manga en las narices. Absolutismo. Arrogancia. Presuntuosidad. Soberbia. Quizá la de algún militar detentor del poder gubernamental que se arrodilla ante el Papa para sostenerse. Es durísimo aguantar tanto sin recibir golpes. Contragolpes. Al fin y al cabo es lo lógico: el resultado de lanzar la piedra. Cuando se acierta en el blanco hay que estar dispuesto a endurecer los músculos para amortiguar el contragolpe. Y se arranca con una novela de profunda influencia existencialista. Fiel a Sartre hasta ser la voz que se levanta indignada para defender, reivindicar, la figura que los opresores literarios trataron de minimizar. Y fue después del 55, ahí nomás, cuando la oligarquía y su brazo armado, ese arratonado cuerpo del subdesarrollo multiplicado en uniformes que padecemos los argentinos desde que Uriburu decidió maldecirnos para siempre, libertaron a «la libertadora», que es mucho más que la «operación masacre» en León Suárez de Walsh y mucho menos, bastante menos —nada— que lo que pueda pensar ese negro cuervo enano con el alma mordida. En ese 55 en que cayó derrotado el pueblo se envalentonaron los obsecuentes de la reacción. Periodiquillos socialistas y democráticos clamaron sangre, sangre sin eufemismos. Se guadañaron estatuas, edificios, hombres. Como después. Como siem-

pre. Y fue la primera voz que se alzó. Desde la oposición. Desde la inteligencia. Desde la intelectualidad. No maten gente, no maten peronistas. Y todo el descalabro. La falsedad de la reconstrucción. Siempre hay que reconstruir luego de los gobiernos constitucionales, según ellos. Reconstruir un país que se caracteriza por sus destructores. ¿Autodestrucción?... Ayer, hoy, siempre... Sigue una segunda novela. Después de años. Sólida. Tenaz. Polémica. ¿Por qué los héroes? ¿Por qué los muertos? ¿Por qué Lavalle si era unitario y representaba a la oligarquía?... Bruno intenta el diálogo. Busca la salida. El amor. En un país desangrado cuyo entretenimiento es acumular muertos, año tras año. ¿Al pedo?... Y es la época de las revistas literarias. Es la figura que eligen los jóvenes de la cultura para dialogar, asesorarse, incitarse a la creación. Algunos de sus discípulos continúan a su lado. Varios están en otras líneas. Muchos de los que estaban en contra ahora toman el té con él. Todo ello al ritmo endiablado de un país neutro que quita y no da. Sin decisión. Sin toma de conciencia. Quizá con el cachetazo de las Malvinas adquiera identidad. Esa identidad latinoamericana que las viejas generaciones intelectuales negaron sistemáticamente. Porque el modelo era Europa. Rubia y con corte a la medida. No identidad indígena. Roca, gran modelo. Matador. No de toros. De indios dueños de su tierra. Matador de seres humanos. Personas humanas. En aquel tiempo no eran humanos. No. ¿Para qué el grito si en Norteamérica habían hecho lo mismo?... Ellos les daban frazadas con virus de malaria. Bien. Entonces nosotros démosle vino. Y es mucho más fácil matar a un indio dormido por el alcohol. ¿Que no tiene nada que ver?... Quizá sea la base de todo... De ahí parte nuestro dolor. Nuestro desencuentro generacional. Nuestros pretextos estéticos. Y él se hizo con esas generaciones. Pero pudo apartarse. No del todo. Pero siempre hay una punta. El ovillo. Somos todos, por supuesto. Y sigue Bruno desesperadamente buscando. Y Martín que se va al sur para dejar de atormentarse. Y Alejandra que es mucho más que un recuerdo. Son ellos los antihéroes que influyen a toda una generación. Son los héroes sobre las tumbas. Tumbas siempre actuales. Siempre nacientes. Nada es más peligroso que estar en medio de la tormenta. Solo. Como un faro. Quizá se busque eso. La certeza de la soledad en contraposición con la polémica superficial plagada de intereses ideológicos y revanchismos menores y envidias vanidosas. Y se hace necesaria una voz. Apasionada. Con trayectoria y autoridad. Antecedentes que algunos recriminan. Sin poder olvidar. ¿Y qué es un hombre si no la pasión de vivir todas las vidas? Uno se enriquece. Salta, brinca como percherón encolerizado. Lógicamente

alguien recibe la coz. Y viene el desquite. Y las polémicas entre grandes. Con alguna injuria humana por debajo de la mesa. Pero ya es un punto de referencia. Y esa voz impone un juicio, un parecer, una reflexión que escapa a la fácil inmediatez. Y junto al pensamiento severo y lúcido puede deslizarse la debilidad de la condición humana. Como en Sarmiento que intenta denigrar a Facundo restándole capacidad para conquistar mujeres. Pero antes están las inolvidables primeras líneas. La invocación apasionada que le hace a Facundo para que le explique el desgarramiento argentino. Y esa invocación sigue vigente. Terriblemente vigente. Con heridas cada día más hondas. Y él intenta una explicación. Como en todos sus libros. Siendo un eslabón fundamental en la cadena de nuestros grandes cuestionadores. ¡Oh, dios de las tinieblas! Abaddón irrumpe con una carga desaforada de rabia y asco. Dice él: «Misterioso libro, novela extremadamente rara y dolorosa, involucra y cierra a las dos anteriores, no es naturalista, sino sobrenaturalista, en la línea del informe sobre los ciegos, que al fin de cuentas es el núcleo de todo lo que pienso y siento, yo mismo no sé cuál es el alcance de esta obra, ni cuál su significado último.» Desdicha y angustia la dominan. Seguramente la más directa, la más crítica en lo social, la más defensora en los derechos humanos. Problemática que asume en primera fila contra todas las banderías políticas, sin adhesiones ni compromisos que pongan en juego su neutralidad. Y este es el nudo de la cuestión. Objetividad. Neutralidad. ¿Son posibles en nuestros días? ¿No es una posición fácil? ¿Quizá menos complicada que ubicarse con una determinada línea y tener que asumir tanto los aciertos como, y he aquí la cuestión, los errores?... Distintas son las apreciaciones y más difíciles las conclusiones. En todo caso él eligió el camino del centro reservándose la libertad individual ante la libertad social. Social en cuanto a compromisos con sectores parcializados. Y no se habla aquí de quién tiene la verdad en sus puños. Se habla de decisiones que competen al tiempo. Solamente el tiempo dirá la última palabra y dirá quién estuvo acertado y quién equivocado. Por ello es sumamente importante destacar al hombre que se juega tanto para un esquema como para una confrontación personal. El respeto se marca en la buena fe y en la honestidad de principios, aun cuando se pueda resbalar en algunos escalones peligrosos. Nunca hay que creer en los panegíricos totales ni en las negaciones absolutas. Complicadísimo juego éste del respeto y la admiración. Se mezclan las voces que uno quiere y que nos han servido para formarnos. El ideal, sueña uno, sería que todos a quienes admiramos estén de acuerdo entre ellos. Nunca se nos ocurre pensar

que eso es más difícil que un casamiento entre el agua y el aceite. Difícil y trágico como el Buenos Aires que hoy soportamos: soledad, desconfianza, psicosis nacionalista, alharaca de lo vacuo, fútbol, televisión insalubre, medios de comunicación controlados, censura a todo nivel, y nuevamente, por sobre todo, la soledad de los creadores: la mala palabra, su propia identidad. Ya a las diez de la noche, Buenos Aires apaga sus luces, apenas si algunos perdedores por vocación caminan por las veredas, muchos policías, muchos patrulleros. Es ésta la imagen dominante de los últimos años del 70. Reafirmada en estos primeros del 80. Las mayorías disconformes presionan. Repliegue casero. En las cocinas tomando mate. Falta de trabajo. Bronca. Postulantes de la inanición. Vaciamiento. Derrota. Marginamiento. El país desbarrancándose. Alguien repite que a partir de Uriburu la maldición ancló raíces venenosas en la Argentina. Unos mejor, otros no tanto, hacen el esfuerzo cotidiano de sostener la dignidad. Y nuevamente renacen las revistas subterráneas. A pérdida. No especulación. En el país de la especulación y de los especuladores. Y otra vez se transforma en orientador de un sector de la juventud. Mientras otros se pliegan a líneas diferentes. Al Cortázar de Europa. Al Viñas de México. Y al resto de los nuestros que deambulan por el exterior. Cada uno con su grito, su verdad, su dolor profundo. Y estas cosas dan pie al error. Surge la diatriba descontrolada. El juego en favor del enemigo. No armas al enemigo. Apenas un sueño el equipo único. No vale buscar un espacio quitándoselo a otro. Hay lugar para todos. Como en la pintura. Retoma lo que fue pasatiempo en un momento y lo convierte en actividad específica. Pinta a Sartre. Kafka. Virginia Woolf... Todos los fantasmas que lo acuciaron con sus textos. Influencias decisivas. Pintura de tonos fríos. Angustiante. Con ventanillas de prisiones. Ventanillas con barrotes que son algo más que un símbolo. Seguramente una realidad circundante más visible para el creador que para el que todas las semanas busca su salida en la quiniela, la lotería, el *turf* o los resultados del fútbol. Y aquí hay que remitirse a las primeras líneas. Ubicación. Y la polémica puede abarcar la inutilidad de las autopistas y la vergüenza por la crisis en la educación. Embrutecer en vez de educar: este es el lema de los represores. Y él funda todo el problema en esa cuestión. De acuerdo. Acuerdo con todos aquellos que se debaten ante la sinrazón y el atropello. Donde los caminos pueden ser frontales o en diagonal, zigzagueando, como sea, pero emitiendo una voz en que en alguna medida reivindica y postula deseos que no por moralizadores dejan de tener su impronta, su fuerza y ese nada deleznable apetito por la libertad creativa. Tal su postura: no concurrir a la Feria Internacional del Libro que todos los años se realiza en

Buenos Aires, hasta tanto queden sin efecto las prohibiciones de libros y autores. Ninguno de los otros famosos se ha interesado en imitarlo. Más bien parecería, con ambiguas actitudes, que avalaran tal censura. Por ello, el respeto de muchos y la ojeriza de otros. Conducta. Sí. Línea que marca y da esperanzas. Conducta que los últimos acontecimientos, los más dolorosos en toda la historia argentina, le hacen decir:

«Los hermanos más pobres del continente latinoamericano nos miraban con una mezcla de admiración y resentimiento. El argentino siempre los menospreció, y uno de los resultados positivos del trágico episodio de las Malvinas es que la Argentina haya redescubierto a América Latina... Un país (Argentina) donde los hombres de calidad intelectual y espiritual estén en el lugar que les corresponde y no en otro país, como ocurre ahora con 2.300.000 emigrados en un país que fue de inmigración y que necesita ser de inmigración... La democracia tiene una virtud: si el gobierno no gusta no hay que hacerle un golpe de estado; se lo cambia en la próxima elección... Hay una falacia que siempre se siente como ejemplo, que es eso de que el país no está preparado. Sin ser radical, debo decir que el gobierno del doctor Arturo Illia se caracterizó por su espíritu de neta democracia y, sin embargo, fue arrojado de la Casa de Gobierno por la policía y los bomberos en un acto de los más indignos que registra la historia del país. Y lo hicieron las Fuerzas Armadas, ellos que tanto hablan de honor... Este desastre (la guerra de las Malvinas) es obra de la improvisación, de la desorganización, y demuestra que los militares nuestros ni para una guerra son aptos. Tenemos que hacer una autocrítica muy severa de lo acontecido y poner nuestro mayor empeño en salir de este pantano donde estamos sumergidos... Lo más terrible de lo que nos pasa a los argentinos es que nunca pedimos cuenta. Aquello de: 'Dios y la Patria os lo demanden' son frases que han terminado por repugnarnos, porque son tan apócrifas, tan falsas, tantas veces violadas, que Dios tendría que estar demandando todos los días a la Argentina, en particular a sus hombres de gobierno, sobre todo a los gobiernos de fuerza... Cuando hablo de cuentas las incluyo a todas, desde las más insignificantes hasta las que se refieren a los derechos humanos y a la guerra... Todo el mundo sabe de la corrupción gigantesca de los organismos del Estado. Todo el mundo coimea. Desde las pequeñas hasta las compras monstruosas que se hacen en el extranjero. Los fastuosos negociados que se hacen con obras faraónicas... La democracia que salga de esto debe obtener el suficiente coraje para que los culpables paguen su culpa y exijan responsabilidades por todos los que han muerto en las Malvinas o han quedado amputados, enceguecidos o desaparecidos... La guerra es demasiado grave para que la manejen los militares. Ellos saben obedecer, por lo

normal. En nuestro país saben desobedecer. Empezando por la Constitución y los poderes constituidos. Llegó la hora de que los militares comprendan que el país no aguanta más y que no va a tolerar otra maniobra más para la perduración de las Fuerzas Armadas en el poder.»

Y basta de sentimientos trágicos y humillaciones soportadas, ya es suficiente con tener que vivir en este país.

ENRIQUE MEDINA

Pacheco de Melo, 2975, 5.º, 25
1425 Buenos Aires
ARGENTINA

LECTURAS PARCIALES

> Y aunque nosotros (nuestra conciencia, nuestros sentimientos, nuestra dura experiencia) vamos cambiando con los años, y también nuestra piel y nuestras arrugas van convirtiéndose en prueba y testimonio de ese tránsito, hay algo en nosotros, allá muy dentro, allá en regiones muy oscuras, aferrado con uñas y dientes a la infancia y al pasado, a la raza y a la tierra, a la tradición y a los sueños, que parece resistir a ese trágico proceso: la memoria, la misteriosa memoria de nosotros mismos, de lo que somos y de lo que fuimos (1).

Tenía apenas catorce años cuando hice mi primera lectura de *Sobre héroes y tumbas*. Me había pasado el libro Susana Bustamante, excelente compañera de estudios, con la que madrugábamos preparando exámenes, entre nuestros primeros cigarrillos y el «Actemin», fogosa y derrumbadora marca de anfetaminas. Con ella, además, había bailado el pericón de gala en la fiesta de despedida de la escuela primaria. En ese tiempo quedé fascinado con la novela, y —buscador de lo escabroso y anómalo en una ciudad quimérica de 20.000 habitantes— esperaba encontrar en la mujer que tenía más cerca (Susana) una especie de reflejo de Alejandra. Era la época en que, por fervoroso maniqueísmo, nos identificábamos con «los jóvenes viejos», que Rodolfo Kuhn había llevado al cine en 1961, año en que —curioso azar— Sábato publicaba la primera edición de *Sobre héroes y tumbas*.

Si en aquellos años hubiera hecho algún comentario de esa novela, habría rescatado un aspecto —¿exterior?— de los personajes: su carácter atormentado, lo escatológico y la náusea, rasgos que nos atraían como modo de vida, muy acordes con el existencialismo en boga. Frente a la convención, la disolución y el precipicio de los dramas personales. Eramos los jóvenes viejos —vaya precocidad— de una clase media provinciana, entregados a amorales ceremonias como el

(1) SABATO, Ernesto: *Sobre héroes y tumbas*. Barcelona. Seix Barral, 1981, p. 220. Citaré, de ahora en adelante, *SHT*, seguido de la página correspondiente.

teatro o cualquier goce impredictible, frente a la ñoñería y el qué dirán, que, paradójicamente, nos afirmaba más en nuestro deseo de diferenciarnos.

Las cloacas, las alcantarillas, la mierda (que después reencontré en un humorístico y breve comentario de Boris Vian sobre *Sartre y la mierda,* trasladando el ámbito de la náusea al vómito y lo excrementicio), el dolor —mejor cuanto más sanguinolento—, formaban parte de una suerte de reverso cristiano: el placer atormentado, el goce en el martirio. Cuando tomé mi primera comunión, tuve el descaro de masticar la hostia, empedernida en mi paladar. Al comentarlo con candorosa ingenuidad, me dijeron que era grave. Ahogado por el absurdo de tal creencia, ¿o tal vez castigándome por mi sacrilegio?, abandoné la iglesia y sus salones.

Después de casi veinte años, releo *Sobre héroes y tumbas,* y se me revela mejor el nexo de los personajes con una reflexión y buceo en la historia y la realidad política, en sentido amplio, de ese país: Argentina, al que llamo «República Argentina» —consejo recibido desde la más tierna infancia—, por su nombre completo, sólo cuando escribo cartas. A ver si algún funcionario de mala leche ve quién sabe qué intenciones subversivas en la supresión de la palabra que define la forma de gobierno de la nación, cuyo nombre es, por otra parte, un adjetivo cultísimo.

Aparte la mirada distante del quehacer crítico (¿distante?), en eso que percibía lejanamente de la novela de Sábato y que ahora se me revela de manera más nítida, intervienen los factores personales. Uno puede tener una lectura limitada de una obra, hacer inclusive una mala lectura, pero los distintos accesos a un texto terminan agolpándose y todos son verdades parciales de ese diálogo con el autor. Mejor aún: con la obra misma, convertida en el Otro con el que realizamos un trueque durante el solitario acto de la lectura.

> El hombre se capta a sí mismo frente al otro, y el otro es tan cierto para él como él mismo. El descubrimiento de la intimidad de uno mismo es también, dialécticamente, el descubrimiento de la otra intimidad, del que se halla enfrente, convive con uno, sufre y habla con uno, trabaja con uno, comulga con uno a través del lenguaje, de los gestos, del odio y del amor, del arte o el sentimiento religioso (2).

Desde aquella primera lectura hasta ésta, más reciente, ha habido «catástrofes» y fugaces altos en la vida argentina; ha habido cadáveres

---

(2) SABATO, Ernesto: *La cultura en la encrucijada nacional,* 2.ª ed., Buenos Aires, Crisis, 1973, p. 62.

—heroicos y anónimos—, farsantes y fantoches con vocación heroica, emigraciones hacia dentro y hacia fuera del país. La figura de Lavalle, en todo caso, se mantiene como alegoría de una encrucijada. La novela de Sábato registra la autocrítica del general frente al fusilamiento de Dorrego, y sobre ella inserta la duda sobre la inconsistente rigidez del dilema entre unitarios y federales. La misma Alejandra, el personaje *próximo* de la historia narrada, el doble alegórico en el momento presente, viene de familia unitaria, pero ella es federal. No pretendo hacer una lectura política de la obra de Sábato; pretendo, eso sí, entrelazar mi discurso con el suyo; anotar mis coincidencias o mis distancias; «ensayar» un encuentro entre reflexiones y sentimientos sobre un país que veo en ruinas, pero no muerto. El *exterminio*, etimológicamente, ha variado de sentido en el tiempo: el latín clásico *exterminare* significaba «alejar, desterrar, echar». Fue a partir del latín medieval cuando se incorporó el matiz de «destrucción», que ha llegado hasta nuestros días, aplicado estrictamente así en el lenguaje militar.

La tendencia de los gobernantes argentinos ha sido exterminar en los varios sentidos de la palabra: matar, pero también arrancar de cuajo al *otro lado* del país, el Otro —en sentido genérico— en cuanto posible interlocutor. Ha sido una lucha contra el bárbaro (el extranjero, el «germen extraño» a un supuesto Estilo de vida), pero ni siquiera desde una real y rigurosa perspectiva sarmientina: la «defensa de la civilización», en todo caso, permaneció como mera frase vacía de sentido. Los métodos, ya sabemos: la «guerra sucia».

> *Pero al menos en aquel tiempo sabían por lo que combatían: querían la libertad del continente, luchaban por la patria grande. Pero ahora... Ha corrido tanta sangre por los ríos de América, han visto tantos atardeceres desesperados, han oído tantos alaridos de combates entre hermanos* (SHT, *p. 535).*

No siempre es fácil delimitar el campo de la literatura y el de los hechos históricos, no sólo porque en un texto como *Sobre héroes y tumbas* ambos se influyen mutuamente, sino también porque exponen, cada uno a su modo, ese «turbio lugar» signado por la «fractura» y el «desgarramiento» *(SHT,* p. 273). En ese no tan extenso lapso de veinte años que van desde la primera edición hasta hoy, por otra parte, se han acumulado entusiasmos, pérdidas, dolores, ilusiones, apocalipsis, fugas, reconocimientos. Sobre todo en dos novelas como *SHT y Abaddón el exterminador,* el terreno de la ficción se enlazada con la reflexión que, muchas veces, repite y extiende la de los ensayos.

Esa tendencia forma parte de la necesidad de superar el caos, de lograr el orden y la claridad, aunque, «una vez allá, en el refugio de alta montaña, terminamos por añorar *la vida*, no obstante o por su suciedad y su desorden, y así volvemos del pensamiento puro a la vida y a la novela» (3). La novela, entonces, para Sábato, posibilitaría el encuentro con las fuerzas oscuras que hay en el hombre y, asimismo, en la sociedad que le toca vivir. Los subterráneos de la basura, el lado diabólico y no siempre manifesto, son recorridos como vías paralelas a la vida cotidiana «normal», como reflejo del combate que, en principio, se produce en el interior del hombre. En algunos casos se expresa la coexistencia: así como conviven prostíbulos y familias honestas, Alejandra dice de Molinari que «es un hombre respetable, un Pilar de la Nación. En otras palabras: un perfecto cerdo, un notable hijo de puta» *(SHT,* p. 169).

Esa *guerra* entre impulsos opuestos, tópico que une la tradición cristiana con Dostoievski, por ejemplo, se revela también en el campo de la acción política y de las conductas sociales. «... en todo caso, había un solo túnel, oscuro y solitario: el mío» (4), es el epígrafe de *El túnel.* Aunque reconozcamos manifestaciones más explícitas del descenso a los infiernos, la novela es en sí misma —desde la perspectiva de Sábato— una *katábasis,* descenso que incluye los fantasmas del escritor; sus propias ensoñaciones y pesadillas; los otros que, actores del drama político o de diversas actividades, aparecen enmascarados o con su nombre propio (Borges o el arquitecto Clorindo Testa o Lavalle, en *SHT;* el mismo Sábato, en *Abaddón el exterminador).* Sólo en una ocasión, en uno de los fragmentos que reconstruyen la marcha de Lavalle y su tropa, se mezclan uno y otro tiempo, como expresa síntesis del vínculo entre Alejandra y la historia, rememorada en cursiva: *«Ejércitos del Inca, caravanas de cautivos, columnas de conquistadores españoles que ya traían su sangre (piensa el alférez Celedonio Olmos) y que cuatrocientos años más tarde vivirán secretamente en la sangre de Alejandra (piensa Martín)»* (SHT, p. 546) (5).

---

(3) SABATO, Ernesto: *Hombres y engranajes. Heterodoxia.* Madrid, Alianza, 1973, p. 178. Citaremos, de ahora en adelante, *HEH.*

(4) SABATO, Ernesto: *El túnel,* Barcelona, Seix Barral, 1980, p. 9.

(5) Las caravanas, las caminatas por calles de Buenos Aires, los horrendos pasadizos que conducen al reino de los ciegos, siempre el viaje o el camino que representa la búsqueda: ¿dónde está o qué es el país?, son dos variantes de la misma inquietud. Patria o matria, se pregunta Martín, pero la madre es *madrecloaca;* en el parto comienza la primera enajenación: quien pare, rechaza un cuerpo que ya no puede contener. El país es la historia de enajenaciones sucesivas (p. 503), pero ¿hasta qué punto la enajenación no es el comienzo o el pie para un futuro reconocimiento? En Sábato, en su búsqueda del absoluto, hay un deseo de conciliación de contrarios. Mezclar lo respetable con lo indecente es el camino del cinismo, como hace Fernando. En cambio, Alejandra, caracterizando la dualidad de Molinari, lo revela. En «¿Y entonces qué?», de *Hombres y engranajes,* Sábato da una respuesta posible, reivindicando la esperanza a pesar de la finitud humana, después

La novela-descenso es también el proceso de una persecución. En la atmósfera que genera el vínculo entre Martín, por ejemplo, y sus monstruos o el personaje difícilmente asible (Alejandra) hay un círculo en el que perseguidor y perseguido se confunden. La tormentosa trama de la búsqueda y el acoso —reconocer el propio pasado histórico y, al mismo tiempo, sentir que es imposible rehuir sus imágenes y sus «residuos»— componen también la atmósfera de un *crimen* que está no hólo en el plano del asesinato individual (Juan Pablo Castel mata a María en *El túnel),* sino también en los hechos cotidianos, en la vida política, en la historia más reciente (el bombardeo de la plaza de Mayo, en las postrimerías del gobierno peronista). El crimen es la amenaza permanente, la manifestación de un mundo regido por ciegos. En la sociedad, así constituida, los personajes transitan un paranoico círculo infernal, en el que actúan, simultáneamente, como víctimas y verdugos.

Le cabría a *Sobre héroes y tumbas* la definición que da Bruno sobre Martín después de la muerte de Alejandra: «... ese afán (...) que tienen los hombres de aferrarse a cualquier despojo de alguien que quisieron mucho, esos despojos del cuerpo y del alma que han quedado abandonados por ahí: en esa especie de destrozada e incierta inmortalidad de los retratos...» *(SHT,* p. 457). La búsqueda del rostro perdido, aunque esté roto en pedazos —esa tenaz esperanza humana—, la lucha (pocas veces el equilibrio) entre la esencia que nos transmite el retrato y la aceptación de las mudanzas. El propio país como retrato, por ese diálogo entre *uno mismo* y el universo más inmediato; el retrato como variante del símbolo del espejo. Alejandra, «una espantable y casi milenaria experiencia» *(SHT,* p. 456), lleva en los ojos de un posible retrato suyo una buena parte de la historia del país, imagen que se escurre y se desdibuja, y en el afán de Martín no hay más que el oblicuo, pero legítimo, deseo de retener su propio rostro.

En este sentido, la patria va más allá de una entidad simbólica, de niños que agitan banderitas, o de altisonantes discursos donde hay bocas que se llenan con palabras como «nación» o «patria» o «pueblo», con el consiguiente riesgo de que los otros —de nuevo—, es decir, el hombre que existe, el de carne y hueso, se quede fuera de ese mensaje-ultra-nacional. (Nunca pude hacerlo, pero, cuando era chico, me llenaba de sádica curiosidad el saber que, si se le daba de fumar a un sapo, reventaba: a propósito de bocas llenas.) A riesgo

de observar en Italia a un hombre trabajando la tierra: «... qué admirable es a pesar de todo el hombre, esa cosa tan pequeña y transitoria, tan reiteradamente aplastada por terremotos y guerras, tan cruelmente puesta a prueba por incendios y naufragios y pestes y muertes de hijos y padres» *(HEH,* pp. 87-88).

de ser obvio —obviedades que, según parece, no ablandan cabezas—, debo decir que el retrato del país no es el mapa, el puro nombre que se grita cuando nos posee el espasmo nacionalista, ni, de ninguna manera, los límites que marcan el final de un distrito o de una provincia. Creo entrever que ése es uno de los lados legibles en Sábato. Cuando habla de la babilónica condición de Buenos Aires, por ejemplo, se le revela la impotencia para descubrir su identidad y, en Martín, los afanes por encontrar ese útero, la cueva generadora que es matria o patria. Ese retrato múltiple y abigarrado, entonces, nos da los rasgos del país, ese paisito que cada uno lleva consigo y que, desde luego, no pretende confundirse con la totalidad de las regiones y los habitantes. Contaminados como estamos por la costumbre secular de partir del todo, en lugar de arrancar de la pequeña parte que nos corresponde, no siempre es fácil desprenderse de ese gusto por los valores imprecisos y nebulosos. Lo que no niega la validez de la abstracción; sí de esa enajenación, dentro de las «enajenaciones sucesivas», que proviene de inflarnos (otra vez los sapos) con valores que nos desvinculan (pues no surgen de ella) de nuestra menuda experiencia.

Desde la perspectiva del narrador, esta comprensión vital, y que echaría por la borda tantos fetiches patrioteros, lleva a descubrir que quien habla o narra selecciona aspectos de la múltiple e inmensa realidad; que toda obra es fragmentaria, porque surge del encuentro entre el narrador y las gentes y los espacios y los objetos próximos (aunque este concepto de projimidad incluye el alcance de lo imaginario). Pero lo imaginario, claro está, se separa de la pretensión científica de universalidad. Lo imaginario, en todo caso, como parte del conglomerado que une contacto con el mundo, afectividad y recuerdos, otorga una dimensión más amplia a los fragmentos narrados, los torna comunicables.

> Y mientras comía el helado, sentado sobre el paredón, volvía a mirar el monstruo, millones de hombres, de mujeres, de chicos, de obreros, de empleados, de rentistas. ¿Cómo hablar de todos? ¿Cómo representar aquella realidad innumerable en cien páginas, en mil, en un millón de páginas?

Inmediatamente, intenta definir la intención artística frente a la realidad innúmera: «La obra de arte es un intento, acaso descabellado, de dar la infinita realidad entre los límites de un cuadro o de un libro. Una elección. Pero esa elección resulta así infinitamente difícil y, en general, catastrófica» *(SHT*, p. 179).

Semejante a esta inquietud por el vínculo entre lo infinito y el «marco» de la creación artística, es la crítica que Sábato desarrolla con respecto a la teoría de la novela en un autor como Alain Robbe-Grillet y su pretendida captación de la totalidad (6). En suma, y a pesar del reiterado y a veces injustificado rechazo de la novela policial, es posible establecer un paralelo entre la labor del novelista y la del detective. «Después de un crimen —que equivale a señal— se examina con atención un lugar o un objeto al que nadie dio antes importancia» *(SHT,* p. 153). O más adelante, cuando Martín repasa «los episodios, pequeños o grandes, que en su memoria rodeaban a la palabra "Molinari"», el narrador lo compara con un detective que «busca con lupa cualquier rastro o indicio, por insignificante que parezca a primera vista, que pueda conducir al esclarecimiento final» *(SHT,* p. 163).

La trama de la novela se va elaborando y reconstruyendo, buscando los indicios y los recuerdos ligados con personajes, momentos y espacios como quien registra e interpreta —en la selección— las circunstancias que rodearon o dieron lugar a un crimen. Al mismo tiempo —lo hemos dicho—, el crimen es el otro lado, la razón oscura que subyace en las actitudes aparentemente normales. Si «la novela es lo nocturno y, en consecuencia, lo que auténticamente somos», «el verdadero Dostoievski», concluye Sábato, «no es el moralista de su Diario, sino el criminal de *Crimen y castigo»* *(HEH,* p. 175). La propia y oculta criminalidad, al hacerse visible, desenmascara (lo intenta, al menos) la supuesta e hipócrita honradez de los otros, sobre todo si éstos son autores de frases al estilo del «amor a la humanidad». Por otra parte, a pesar de que Sábato no siempre se escapa de un grandilocuente tono moralizador, en un terreno resbaladizo en el que caben infiernos y paraísos absolutos, merece la pena citarlo cuando afirma que «el asco de hoy por la grandilocuencia, en efecto, es más ético que estético» *(HEH,* p. 76).

Manifestar el lado nocturno del hombre, recuperar esos fragmentos —a veces, menudos— que nuestra sensibilidad amplifica y que componen la experiencia, supone también reencontrar otro tipo de héroe novelístico:

> Que los adoradores de la Abstracción se queden arrodillados ante ella. Mientras llegan sus ángeles de exterminio, en la forma de los aviones atómicos, que sigan arrodillados ante esa divinidad laica, ante ese ente cuyo culto suele calificarse de amor a la humanidad, pero que a la larga viene unido al odio más desenfre-

(6) SABATO, Ernesto: *Tres aproximaciones a la literatura de nuestro tiempo: Robbe Grillet-Borges-Sartre.* Buenos Aires, Alfa Argentina, 1974.

> nado por el hombre con minúscula. ¿Y qué hay sino hombres con minúscula? Dios nos salve de la guillotina o de los campos de concentración de estos adoradores de la humanidad (*HEH*, páginas 61-62).

El encuentro con esos héroes minúsculos va acompañado por un deseo de penetrar en su interioridad, de deslizarse por los pasadizos secretos (oscuros) de sus pesadillas y sentimientos. La aproximación erótica, como aspecto de esta necesidad de llegar a descubrir al otro, se ofrece como uno de los caminos, aunque también sea síntoma de una insuficiencia. Durante el acto amoroso, Martín luchaba con el cuerpo de Alejandra «cavando, mordiendo, penetrando frenéticamente y tratando de percibir cada vez más cercanos los débiles rumores del alma secreta y escondida de aquel ser tan sangrientamente próximo y tan desconsoladamente lejano» (*SHT*, p. 204).

El sexo, en la relación Martín-Alejandra, ligado con la violencia, no hace más que reafirmar la difícil comunicación, la imposibilidad de acceder al otro plenamente. El sexo, así despojado, es también síntoma de la propia guerra interior de los personajes. La exterioriza, «como en un combate que deja el campo lleno de cadáveres y que no ha servido para nada» (p. 204).

Los personajes están condenados a la muerte: así lo afirma expresamente el Fernando del *Informe sobre ciegos*. Permanecen vivos Martín y su otro yo (Bruno, el escritor), puente con Alejandra, «aquel territorio desconocido» (*SHT*, p. 210). Permanece vivo también Bucich, el camionero (¿la esperanza humana?). Ambos, Martín y Bucich, al final de la novela, *dueños de la visión*, observan el cielo estrellado u otean el horizante, intercalando un comentario sobre lo «grande» que es el país. Se reinicia la travesía (7).

La travesía es de la familia de «atravesar», y este verbo pertenece a la vez al lenguaje del desplazamiento en un espacio —en sentido genérico— y, junto con él, al lenguaje de la violencia y del amor. Re-

(7) Catástrofes; el sexo reafirmador de la muerte y su otro lado: el sexo buscado en épocas de grandes cataclismos; la búsqueda dramática pero esperanzada del país; la recuperación de lo ético. Ese asco por la grandilocuencia, al que Sábato se refiere en *HEH* comporta *a la vez* una actitud ética y estética. Preferir los héroes minúsculos, ese «pequeño, testarudo y grotesco heroísmo de todos los días frente al infortunio» (*SHT*, p. 233); revelar en palabras nuestro propio caos, nuestra nocturnidad; mezclar la ficción con el ensayo en una enriquecedora fusión de lo ordenado y lo caótico, son todos objetos de una nueva actitud ética. Es cierto que a veces la composición o la elaboración estética va más lenta que la firmeza o claridad de una actitud. Pero en el desafío van juntas. Reivindicar para este tránsito entre los géneros literarios un ensayo que deje de serlo. En otras palabras, desde la perspectiva de quien lee, reivindicar el placer de *devorar* el texto (como yo, y otros, hace veinte años). Acometerlo, cavarlo como quien traslada el vínculo Martín-Alejandra al vínculo lector-texto. Aunque el coito textual nos deje vacíos, o quizá por eso mismo: porque el sentirse vacío es un nuevo aliciente para reiniciar la travesía, el contacto, la búsqueda, la persecución del alma del texto.

volviendo las notas anteriores, lo cierto es que siguen vivas ciertas inquietudes de *SHT* a poco más de veinte años de su publicación. Más vivas, inclusive, que el Dios justiciero de *Abaddón, el exterminador*. El retrato del país es una imagen móvil: se acumulan arrugas y exterminios. País exterminado no es país muerto. Es, ni más ni menos, un país en travesía. Con un rasgo desdichado, pero original, propio de estos últimos siete u ocho años: la persecución de la propia imagen en el retrato del país se realiza dentro y también fuera. Dije «original» y recordé de inmediato otros ilustres desterrados: Alberdi, Echeverría, Sarmiento. Otros signos, es verdad, pero la antinomia de los signos ideológicos se va desdibujando, como en Alejandra. ¿Dónde está el sitio, el rincón de la cueva, el cálido seno de la misma matria que los pare y los rechaza?

Dije «original» y lo es, porque en estos últimos años el destierro forzoso ha fundido lo cualitativo y lo cuantitativo. Entonces, junto con ese rasgo original, un verdadero hallazgo (o una confirmación de otras experiencias más o menos ilustres): el patriotismo no es necesariamente luchar en el propio rincón geográfico. También se lucha fuera, exterminado, pero vivo. Porque el paisito, uno, lo lleva encima. Y cuando uno dice pestes, las dice no de una entidad abstracta (llámese Argentina o Provincias Unidas). Las dice ya sabemos de quiénes (8).

MARIO MERLINO

La Palma, 24, 2.º izq.
MADRID-10

---

(8) Muchas veces intentamos abstraer, mediante un solo rasgo, la condición nacional: los ingleses son flemáticos o los italianos cazabobos. Sábato critica reiteradamente esa tendencia a perder de vista el hombre individual, el de los pequeños actos. Definirle la identidad a lo nacional supone encontrar una esencia que desdeña lo distintivo, lo múltiple. Puede haber una conciencia más o menos unificadora, pero mis calles, la gente que rememoro, los retratos que conservo, el deseo de país que comparto con otros se miden por el diálogo entre esa coincidencia práctica y las verdades que construyo (construimos), con todo el valor relativo que se merecen.

Los dogmas siguen siendo ajenos, un poco como el citado del «amor a la humanidad» o «los ideales inefables de la nación» o el «destino nacional», expresiones de las que un «joven escritor debe huir como de la peste», tan condenable como el Sol del Progreso o el astro rey o respirar honradez (*HEH*, p. 130). Un joven escritor o todo aquel que, modestamente, va soltando su granito de distancia crítica.

Un novelista intenta manifestar lo que piensa o siente del país, lo que quiere del país, desde su menuda y respetuosa y respetable subjetividad. Pueden quemarle los papeles. Si sigue viviendo, no abandona su testarudo heroísmo.

Frente al fervor por las Malvinas y el fracaso previsible (enajenaciones sucesivas), mi amigo Remo, tal vez amamantado por la misma Loba itálica, dijo que él conocía sólo una Malvina: Malvina Pastorino, la actriz.

Más acá de los valores nacionales: miles de muertos N. N. en los cementerios clandestinos en el país del plata. ¿Habrá que volver a hacer otras katábasis?

Seguir descendiendo con la novela o el ensayo. O el gesto. La palabra.

Hasta una coma es subversiva. Una coma bien puesta.

MUNDO DE ERNESTO SABATO

A la amistad de Carlos Catania, autor de «Sábato: entre la idea y la sangre».

I

A Buenos Aires se llega por el declive del mar que es la pampa
o por la pampa que es el espejo del mar.
Y a Rojas se llega sin llegar. Es decir: desde los cotidianos trenes
donde el tiempo envejece y es el mismo
entre el reino de objetos conocidos y el principio de toda soledad.

En esa casa de los Santos Lugares sobre la mesa de las dudas
está esa aguja magnética a la que el paso de las nubes del sueño
hace un día variar. Las diminutas flores
acompañan ese girar secreto de los astros. ¿Qué ha cambiado?
Acaso todo lo vuelves a ver desde «la provincia que se recuesta so-
[bre la pampa».
¿Es la ficción la sombra de una errancia? Somos máscaras
colocadas sobre una sucesión de máscaras que alguien llama el des-
[tino
y yo no sé cómo llamarlo.

II

Rojas, fortín de un perdido infinito,
pago tan milenario de la vida, molino de un después,
nube del tiempo de la infancia y lluvia del sonido que va lejos.

Don Segundo Sombra acaba de llegar, polvoriento de siglos,
y sobre el mostrador de la cantina se oye el ruido secreto
de esa moneda que tintinea sobre la mesa
y es la noche que alberga un ruido de Universo.

Rojas es esa infancia del molino paterno
que gira en la conciencia de los años con la plaza dormida
en un mañana que en la hoja de aquel árbol comienza.
Hoja es el año donde el verano escribe con su pulso de polvo
y de misterio, siempre soleado.
Rojas es esa iglesia donde el espacio entra a orar muy despacio
y es la escuela del universo compartido que la vida se empeña en [descifrar.

Buenos Aires tan lejos y tan cerca de remotas galaxias,
cuando solamente existe ese pueblo rural de tiempo y sombra.
Rojas se llama. Y lo demás son los pasos que alguien recuerda
desde sus miradores solitarios.

III

Ajedrez de ese destino de la vida donde los espejos son enjuiciados.
Estamos en esos años treinta. La sangre pudre el hacha del verdugo
de tanto ser usada. También está el maestro que espera en esa es-[quina
del sol o de la lluvia: el paciente Don Pedro.
El mundo se desangra y hay otros soles —parches para ese ojo va-[ciado—
mientras la física y las matemáticas preguntan por esas mariposas
que se extravían en los secretos sótanos del alma.
No sé quién se suicida de isla en isla
pero tantas ciudades han bajado la luz de las cortinas tan de repente
que se han quedado ciegas.

IV

Ahora bien: Ciegos estamos todos: ciegos del miedo
o de las cábalas del alma, del síndrome doméstico que atestigua a [los astros
y de las esquinas que andan en la ciudad en busca de sentido,
como animales prófugos de una tragedia griega siempre repetida
ahora que estamos en el orden de las máquinas,
en la cibernética de todas las dudas, en los discursos
de las constelaciones sin destino, en los laberintos
de las pantallas girantes que nos llaman y no podemos ir
para atenderlas a todas, porque somos
el aturdimiento de cosmos sumergidos.

Ahora bien: París abre una puerta de machacados átomos
y es la explosión del inconsciente en aquello que nunca nos podrá [ser comunicado.
Pero pasos atrás es Bruselas que se incendia de punta a dogma,
de dogma a punta como el volcán de una esperanza.
Y está Italia, después, país de los mayores, con luz tan interior
y que guarda las llaves más secretas de «El Túnel».
Y está Buenos Aires que no se sabe nunca dónde irá
empujada por las corrientes de aire de la metafísica del hombre.
Y está Don Pedro en esa esquina, cansado de esperar en ese invierno
que llueve tan al revés de las personas. A ves si llega hasta «Sur»
con las cuartillas invisibles
donde nada y todo podrá ser esperado.

V

Las pantallas han hablado, también, como los ciegos,
con sus relámpagos sensoriales de los anuncios de colores.
¿Y qué nos queda? Don Pedro llega a la estación —tan bondadoso y [taciturno—
tantas veces expatriado del tiempo sin espacio,
tantas veces modesto profesor de universos ya desaparecidos. Y son- [ríe
a la tartamudez de un melancólico destino. Siempre «Sur» los espera.

Las ratas han invadido la cocina de las dudas
mientras los dioses merendaban promesas
sobre platos esquivos de tinieblas. Tantas veces
alguien escribe a pleno revés de las preguntas. Tantas veces
ocurren esos suicidios interiores detrás de los radares de la guerra
y los murciélagos son ahora los dioses a plena luz,
hasta que aparezcan esas palabras de invisible ceniza
sobre los muros evaporados de la violada Hiroshima.

VI

Las ceremonias y episodios de la ciudad
chocaban, en silencio, con las esquinas cambiantes de las calles
que eran los hilos sutiles de un temor innombrado.
¿Dónde buscar la puerta de salida para tantos precipicios azules?
Ciego ante ciegos. ¿Pero quién puede decirnos si toda duda
se transfigura un día en un espacio sin transiciones?

Las sectas ensayaban sus máscaras de parabienes y despedidas
como era en el principio. El mundo gira con su relojería de fantasmas.
Las noches miran por los huecos azules de sus máscaras.
Los umbrales inviolables de las magias secretas son ahora
ese innombrado horizonte de ojos de plumas. El sonido de la reliquia
es el único pasadizo hacia los delirios de Dios en su inocencia.
Las bolas púrpuras del destino están sobre las manos mágicas que
[giran,
sobre esas manos arden las amarillas playas de los desangrados cre-
[púsculos,
los blancos amaneceres que se desangran en más olvido,
y los ojos agujereados por los delirios del imposible.
Las sectas pululan entre los huracanes de las mariposas
que ya no distinguen el desenfreno de tantos mimetismos.
Cada uno busca su secta sagrada, porque todos estamos ciegos.

VII

El tiempo es una tinta invisible cuando el espacio así lo quiere.
Sólo los ciegos ven cometas veloces que atraviesan la nada,
son los únicos sobrevivientes de las noches que han cambiado de
[estrellas.

Los ciegos adivinan las contraseñas de los tenedores de sombras a
la intemperie de las dudas, esas cucharas sordas,
y aquellos párpados como puertas que se cierran, de pronto,
para guardar el secreto de inmóviles cuchillos,
mientras viajan los pájaros hacia una primavera que no existe.

Es posible que toda imagen repetida sea el azogue del espejo de
[cada día
Siempre son demasiados los continentes que nos determinan
y siempre son pocas las infinitas miradas secretas del azar,
los absurdos de las deliberaciones en las trastiendas de cada destino.

Las contaminaciones de los imposibles desafían las rápidas miradas
y más allá acampan las ciudades peregrinas de circuitos feroces,
porque olvidar es un aprendizaje lento de las dudas.
Ya nadie describe el invisible temblor de tantas circunstancias co-
[nocidas
porque las preguntas del alma son los silencios de los dioses

y el tacto busca el latido del reloj que ya no existe como un recuerdo
[preferido.

Somos mineros invisibles que nunca conoceremos
esas galerías que nuestro tacto ha olvidado,
porque también los astros se movilizan dentro de nosotros
sin llegar a comprender la metamorfosis de todos los signos
cuando el cielo de la vida «es transparente y duro
como un diamante negro».

ALBERTO BAEZA FLORES

Ciudad Bosque de Los Arroyos
Calle 10, número 212
Las Zorreras
MADRID

LOS CIEGOS

(Celebración sabática en un acto)

(De una página cualquiera del Libro brota una pequeña protuberancia que crece desmesuradamente hasta adquirir forma y presencia humana. Se llama BRUNO. En su rostro liso como un reloj sin manecillas sólo se distinguen los ojos. Cuando habla, su voz suena ajena.)

BRUNO: *Siempre he tendido hacia la luz. Tal vez por eso mi inclinación, mi devoción por la ciencia. Alguna vez dije que buscaba en la ciencia el orden que parece negarse a quien lo busca en su propio interior. Creo que para mejor comprendernos hay que mirar fuera de nosotros. La ciencia es lo claro, la comprensión de la realidad que nos envuelve. Cuanto más profundo sea ese conocimiento, más lejanos estaremos de las tinieblas y de la angustia. No hay nada que sea torcido en la física o en la matemática. Por eso me he dedicado a ellas. En la resolución de sus enigmas sólo interviene la lógica y la experiencia constatable. La asimilación de esos mismos enigmas también es un acto de pura lógica; aceptarlos es reconocer que incluso la propia existencia está regida por un orden causal, inamovible. Recuerdo cuando estudiaba en el laboratorio de Joliot-Curie, en París, y luego en Estados Unidos, en el Instituto Tecnológico de Massachusetts. Mis estudios sobre la radiación atómica no hicieron sino confirmarme más en la creencia de que la racionalización es el único medio para disipar lo que atormenta, lo que se nos aparece con la máscara de lo desconocido, de lo oculto, de lo invisible. Por eso detesto la noche. En la noche sobrevienen las furias incontroladas, las dudas, los sueños que no tienen explicación. Las noches son túneles que no conducen a ninguna parte. Incluso la enfermedad germina siempre en la noche y, como ella, es oscura, envilecedora. Sí, sí. Yo estoy de parte de la realidad consciente. Jamás he dejado de tender hacia el día, hacia la luz.*

(En otra página cualquiera del Libro surge ahora otra protuberancia que crece hacia abajo, como un tentáculo que ahondara. Al igual que BRUNO, sólo los ojos se distinguen en su rostro carente de facciones, alisado como un pergamino del que

un agua remota se hubiese llevado los signos escritos. Esta nueva protuberancia que responde por FERNANDO está situada en el extremo opuesto a la otra, es su antípoda en el espacio. Su voz también parece ajena.)

FERNANDO: *La oscuridad no es un territorio ambiguo, ni siquiera monstruoso. Cierto que sus resortes no los mueve lo que aceptamos habitualmente como lógica, pero yo he descubierto que también hay otra lógica: la del desorden, y que igualmente existe una organización de las tinieblas. Brauner sabía mucho de esto. Tal vez él haya sido el único que entendió perfectamente las reglas que están en lo oscuro, en lo desconocido. Cuando pintó su propio autorretrato en el que aparece vaciado su ojo derecho por una flecha de la que cuelga la letra D, no hacía sino anticipar lo que habría de ser el hecho esencial de su existencia. Pudo quedarse en Rumania, pero regresó de nuevo al Boulevard de Montparnasse; regresó justo a aquella casa que un día fotografió sabiendo —estoy seguro que lo sabía— que en ella Oscar Domínguez lo mutilaría. El ojo de Brauner se convirtió en una enorme llaga, en un agujero vacío que sólo vislumbrada una D: la inicial que pendía en la flecha de su autorretrato, la inicial de quien hizo cierto aquel cuadro salido de la oscuridad y pintado años antes. Brauner sabía que el sueño, las sombras, lo que parece confuso en ellos, acaba por no serlo. También lo sabía Domínguez, como lo muestra su propio final: su propia muerte que él ya había reflejado en el lienzo... Son ejemplos, pruebas claras de lo que afirmo. Yo creo en la oscuridad. No me aterra. Adentrarme en las tinieblas es hallar explicaciones para nuestra condición y para lo que nos rodea. En lo oscuro nos encontramos.*

(Alguien recorre las páginas del Libro, las hace pasar sin orden, como si soplara aspas de un molinete de viento, como si pusiese en marcha una ruleta y se quedara escuchando su sonido hasta que, lentamente, cesa la rotación y el molinete o la ruleta se detienen en un punto impreciso. De inmediato aparece UN ECO y resuena.)

UN ECO: ... *La novela rechaza cualquier intento de limitación definitiva en razón a que es un arte intrínsecamente impuro. Para mí, técnicamente, el fin justifica los medios, pero los medios no justifican el fin. Cuando elaboro los materiales de mi obra no soy un hombre arcaico o mágico, sino un hombre de hoy, habitante de un universo comunal, lector de libros, receptor de ideas, indi-*

viduo con posición social y política. Detras de cada logro artístico debe haber una experiencia verdadera... Pero he de aclarar que no concibo la literatura a la manera del realismo de las primeras décadas del siglo. No persigo una descripción del ambiente realizada como un modo de transportar un trozo de realidad a la literatura. Con eso sólo se consigue la mayor de las irrealidades, ya que se desconocen las causas que determinan esa realidad. Yo busco al hombre proyectado sobre la realidad inmediata, al hombre empeñado en definir su individualidad y armonizarla con el mundo que le rodea. Mis ficciones quieren revelar, de una u otra manera, el drama del hombre de hoy y, por tanto, mi propio drama. Quizá sea la literatura la única creación que puede dejar profundo testimonio de ese trance angustioso en que se halla el hombre contemporáneo preguntándose, con mayor urgencia que nunca, qué es, hacia dónde va. Mi obra es la expresión de esa compleja crisis o no es nada...

(De nuevo se desordenan las páginas del Libro. Las páginas se persiguen una y otra vez hasta que al fin vuelven a detenerse. Se escucha OTRO ECO.)

OTRO ECO: ... *La patria no es otra cosa que la infancia. Pero la infancia no es un todo mensurable y delimitado. Por eso la reconstruyo, la pueblo con indicios, con una urdimbre de recuerdos, de señales... Sólo así deja de ser una abstracción, un algo de nostalgia sin sentido. De mi infancia me viene un árbol con nombre, algunos rostros identificables, aquella calle insignificante, las cadencias de las músicas tocadas en un organito cuando el invierno. Mi patria son esos volúmenes, esos perfiles, el recuerdo de los olores, los ritmos que aprendí, las esquinas que me escondieron cuando jugábamos al rescate...*

(Otra vez hay un pasar de páginas en el Libro. El movimiento acalla a OTRO ECO como si buscase un párrafo perdido. Se detiene ante la presencia de UN OTRO ECO.)

UN OTRO ECO: ... *Mi pueblo se viene desarrollando en la violencia. Yo la he conocido y, como mi pueblo, me he desenvuelto entre la violencia y la desesperación. He visto proliferar las villa-miserias, he asistido al éxodo de las provincias atraídas por las promesas de la capital, contemplé retratos de carismáticos líderes que no pudieron sostener mucho tiempo sus falacias, sé de las torturas*

y las celdas, he conocido la opresión, las fuerzas que reprimen, la amenaza de la clandestinidad... Conozco todo eso... Pero hay algo que me estremece más, algo que hoy me aterra intensamente: la angustia del hombre que padece como nunca su propia soledad. La tragedia actual del hombre es consecuencia de los errores del pasado, de la confianza ciega en el progreso de la ciencia y en el poder del dinero. En nuestra sociedad poblada de signos y máquinas, deshumanizada, la soledad se revela con todo su desgarramiento, la incomunicación define ahora la existencia humana... ¡Ah, sí! Hoy me aterra mucho más la mezquindad, la incomprensión, el tedio, ese horrible sentirse solo entre las multitudes...

(Una mano tapa sin crueldad las reverberaciones de los ECOS. Permanece aposentada sobre las páginas, las oculta. El Libro soporta el peso de la mano hasta que ésta comienza a retirarse. No deja huella. Se esconde en el aire. Un ventarrón ilocalizable propaga los ECOS al tiempo que las páginas se van despoblando de signos hasta alcanzar la BLANCURA.)

BLANCURA:

SILENCIO

SOLEDAD

... ...

(El ventarrón sigue ilocalizable e imprevisible. Nadie podría explicar con certeza qué extraño impulso —si fuera extraño, si es que hubiera algún impulso— le lleva a remover el Libro para velar la BLANCURA y sus silencios. Sin embargo, ocurre. Al cabo de unos minutos tal vez las páginas cobran voluntad propia y quizás se aquietan allí donde brotaron las protuberancias BRUNO y FERNANDO. Si acudimos, oiremos.)

BRUNO: *¡Sal de mí, Fernando! No amenaces con tus palabras la claridad a la que aspiro. No quiero que el desorden que detesto, las dudas y temores que traen tus voces de sombra, aparezcan ante mis ojos.*

FERNANDO: *También yo desearía no oirte, Bruno. También yo te aborrezco y quisiera quedarme libre de tus falsedades. Si me fuera*

posible te reduciría a humo y soplaría después para hacerte desaparecer y, contigo, todas tus palabras. Soplaría y soplaría hasta que no quedase rastro ni recuerdo tuyo.

BRUNO: *De manera que tú tampoco puedes librarte de mí... ¿No te sirven, pues, tus magias, tus fuerzas irracionales, eso que tú llamas otra ciencia y sólo es delirio de ocultista?... ¿De nada te valen tus poderes de sombra?...*

FERNANDO: *¿Y tú?... ¿Por qué no te desembarazas de mí? ¡Utiliza tu racionalismo! ¡Aléjame con alguno de esos medios a que te dio acceso la ciencia, tu ciencia! ¡Emplea las radiaciones gamma, tus principios físicos, quítame de ti como si resolvieses una ecuación! ¿Dónde está el poderío de tu lógica, dónde? Tú eres experto en despejar incógnitas. Yo soy para ti ahora una incórgnita molesta, ¡haz que deje de serlo y transfórmame en un guarismo conocido! ¡Vamos Bruno, aléjame de ti!*

(BRUNO y FERNANDO se enfrentan desde su estatismo. Sus ojos se buscan y se encuentran con saña. Ahora son dos remotos basiliscos y, como ellos, intentan dejar la muerte en lo que miran. El duelo visual se mantiene por un tiempo, pero sólo consiguen que sus presencias protuberantes se engrosen y se desmesuren hasta casi rozarse a través de las páginas. Nunca llegan a tocarse. Al cabo, desisten.)

BRUNO: *No es posible.*

FERNANDO: *Ambos sabíamos que no es posible.*

BRUNO: *Es como si girásemos en órbitas contrarias, en círculos dentro de círculos. Como caras opuestas de un mismo cubo que da vueltas y vueltas y vueltas y nunca se encuentran.*

FERNANDO: *Así es. Somos reflejo del universo. Un universo que es circular.*

BRUNO: *Pero está escindido.*

FERNANDO: *No. Sólo que en esa circularidad del universo hay mundos paralelos. Tú y yo lo sabemos. No podemos evitarlo.*

BRUNO: *Tú eres lo viscoso, la anormalidad, lo antisocial, la alucinación, lo ominoso, la perturbación desazonadora.*

FERNANDO: *Tú eres la normalidad, lo medible, la moral que no molesta, el orden sin sorpresas, lo que se acepta sin preguntas.*

BRUNO: *Yo tiendo hacia la luz.*

FERNANDO: *En mis tinieblas también hay otra luz.*

BRUNO: *Y sin embargo...*
FERNANDO: *Sí. Sin embargo...*
BRUNO: *Nos necesitamos.*
FERNANDO: *Estamos condenados a necesitarnos, a complementarnos.*
BRUNO: *Detrás de mí estás tú.*
FERNANDO: *Tú estás en mi otro lado.*
BRUNO: *Pero dime: ¿somos lo mismo?*
FERNANDO: *No lo sé.*
BRUNO: *Dime: ¿somos lo mismo?*
FERNANDO: *Quizás. ¿Quién lo sabe?*
BRUNO: *No. No es posible. Me niego a aceptarlo. Hay algo de lo que sí estoy convencido. Mi mente me dice que nunca, ¿me entiendes?, nunca llegaremos a encontrarnos. Nunca nos confundiremos, nunca nos encontraremos en el mismo punto, nunca, nunca.*
FERNANDO: *¿Estás completamente seguro? ¿Lo estás?*

(Una forma sin cuerpo, sigilosa en su desplazamiento, sobrevuela el Libro que queda bajo la sombra que proyecta. BRUNO y FERNANDO no la ven, pero la sombra los cubre. La forma sin cuerpo mueve los labios como si hablara. Realmente habla, pero sus palabras sólo son audibles para los iniciados, para quienes saben descifrar pasajes en el silencio.)

..............: *Todos me tenían por rey y me temían como se teme al Angel del abismo. Mi nombre es Abaddón, que en hebreo significa El Exterminador.*

(Sobre el Libro ha quedado ABADDON. Su sombra domina, vigila. Las páginas se mueven para que surjan los ECOS.)

UN ECO: *... Mi empeño ha sido siempre explicar la existencia del hombre. Y no del hombre abstracto, sino de ese concretísimo ser humano que soy yo mismo...*
OTRO ECO: *... La soledad, la muerte, la esperanza y la angustia, el bien y el mal, el sentido de la existencia... Mi preocupación siempre ha sido los problemas últimos de la condición humana...*

(PAUSA)

UN ECO: ... He intentado objetivar la relación que hay entre el miedo y la razón, en la angustia de vivir en la duda permanente...

OTRO ECO: ... *La logicidad matemática no puede analizar válidamente el devenir del os hechos de la realidad humana, incoherente, multiforme, plurivalente de significados...*

(PAUSA)

UN ECO: ... *«El hombre es un dios cuando sueña y no es más que un mendigo cuando piensa», dijo Hölderlin. El arte —como el sueño— es casi siempre un acto antagónico de la vida diurna...*

OTRO ECO: ... *El hombre ha ganado el mundo pero se ha perdido a sí mismo. Hasta que la angustia lo despierta, aunque lo despierte a un universo de pesadilla...*

(Los últimos ECOS menguan hasta eclipsarse. El Libro permanece abierto en las páginas donde están las protuberancias BRUNO y FERNANDO. Podemos oírlos.)

FERNANDO: *Hay que encontrar un sentido que sea capaz de sostener la lucha por la existencia. Hay que buscar lo que nos devuelva la fe en la posibilidad de una vida mejor. Aunque no lo admitas, Bruno, no se puede ocultar la significación de los instintos, tanto de los que nos procuran el bien como de los que conducen al aniquilamiento o al dolor.*

BRUNO: *¿Me pides que acepte que las potencias oscuras y maléficas conducen a la salvación? ¿Me pides que reconozca el mal como vía para salvarnos del proceso de desintegración que sufrimos?*

FERNANDO: *No hay otra elección para rescatar la unidad primigenia.*

BRUNO: *Pero ¿es posible la salvación en este mundo de caos, de objetos, de extrañamiento?*

FERNANDO: *No te fíes de la realidad. Es aparente. Tenemos que reinterpretar nuestros destinos y descubrir detrás del destino y de la realidad relaciones ocultas, simbólicas.*

BRUNO: *Tendríamos mejor que purificarnos.*

FERNANDO: *¿Aunque para ello haya que descender a los Infiernos, al útero viscoso de las sombras?*

BRUNO: *Las propuestas de salvación han de ser aprehendidas por la mente consciente o por simple voluntad.*

FERNANDO: *Y ¿por qué no buscarlas en lo ignoto, en las simas del alma y de la mente que desconocemos? Yo digo que en el orden aparente subyace otro orden perenne e invisible.*

BRUNO: *Me niego a escucharte.*

FERNANDO: *¿No soy yo acaso el otro orden que hay en ti, aunque no quieras aceptarlo?*

BRUNO: *¡Cállate!*

FERNANDO: *No es posible callar lo que se teme.*

BRUNO: *En algún lado de la luz existe la felicidad. Una felicidad que no es transitoria o imperfecta.*

FERNANDO: *Tarde o temprano todas nuestras esperanzas se convierten en torpes realidades. Y ¿sabes por qué?... Porque todos somos frustrados, porque la frustración es el inevitable destino de todo ser que ha nacido para morir.*

BRUNO: *¿Y el amor? El amor también es un destino.*

FERNANDO: *Todos estamos solos o terminaremos solos algún día.*

BRUNO: *Existe una frontera entre la esperanza y la derrota.*

FERNANDO: *¿Existe realmente?*

(Desde lo alto ABADDON despliega su sombra. Avanza en forma de alas que se multiplican y baten, primero pausadamente, luego frenéticas. Las alas de sombra rodean a BRUNO y FERNANDO. Las páginas del Libro son una cerrada OSCURIDAD.)

OSCURIDAD:

SILENCIO
SOLEDAD

... ...

(ABADDON invoca a sus poderes con su voz inaudible.)

ABADDON: *¡Oh, ángeles de la noche!*
¡Oh, ángeles de las tinieblas, del incesto y del crimen,
de la melancolía y del suicidio!
¡Oh, ángeles de las ratas y de las cavernas,
de los murciélagos, de las cucarachas!
¡Oh, violentos, inescrutables ángeles
del sueño y de la muerte!

(Lentamente se produce la transformación de las protuberancias BRUNO y FERNANDO en murciélagos. Sus ojos se empequeñecen, pero todavía pueden ver. Entre las páginas donde están BRUNO y FERNANDO, como una barrera, se yergue otra

página. En su filo hay un espejo que contiene a MARIA. Los llama desde el vidrio.)

MARIA: *¡Bruno! ¡Fernando! ¡Venid a mí! ¡Bruno! ¡Fernando! ¡Buscadme! ¡Acudid! ¡Acudid a mí! ¡Yo soy la Verdad!*

(El Libro se cierra con violencia y BRUNO y FERNANDO chocan entre sí, se aplastan mutuamente hasta que los dos se funden en un solo cuerpo que quiebra el espejo desde donde llama MARIA. El cristal, ahora vuelto esquirlas, fragmentos hirientes, se clava en los ojos del único murciélago. Un único murciélago definitivamente ciego.)

MURCIELAGO BRUNO-FERNANDO: *Nos has dejado solos. Nos has dejado solos, María. Teníamos que matarte. Nos has dejado solos.*

(ABADDON desciende para colocarse en la portada del Libro. Sus labios están abiertos. Ciegos sus ojos por el fuego que va propagándose de página en página.)

Las llamas crecen. Tal vez el fuego purifique o ilumine. No cae el

TELON

SABAS MARTIN

Fundadores, 5
MADRID-28

«SHABAZZ» CON ABADDON

A Ernesto Sábato, con admiración.
A Tirso de Frutos, con amistad.

Los necios alaban lo que no comprenden.
MIGUEL DE CERVANTES

Fui salamandra en sustentarme ciego.
FRANCISCO DE QUEVEDO

Un escritor argentino es tan descendiente de Berceo y de Cervantes como un escritor de Madrid.
ERNESTO SABATO

NO TODA ES VIGILIA LA DE LOS OJOS ABIERTOS

Aunque es cierto que Lucas Sicardi cruzaba por los días de claro en claro y, en sus noches de turbio en turbio, se dedicaba a cazar notas musicales. Ponía sobre el giradiscos los círculos, se hacía la idea de deambular aún por la ciudad e imaginaba los neones. Casi siempre, terminaba sugestionado mediante la música, *jazz* de todas las épocas. Creyéndose en *Hot Club*, recordaba a su amigo Winkler, muy bebido. Tocaban *Autum Leaves* cuando uno de los empleados roció el ambiente con un insecticida fortísimo. «Las moscas muertas», rió Winkler, colocándose en posición de ejecutante. Pero este otoño las hojas no acababan. El calor, el sudor frío en el rostro y las manos, el dolor antiguo del costado, hacían todavía que la espera fuera más angustiosa. Se levantó de la mecedora cuando sonó el automático y, meticuloso, limpió Shabazz (1), giró el mando, comenzó a romperse el silencio.

TENIA QUE ESCRIBIR UNAS PAGINAS SOBRE SABATO

Pero la cuestión era cómo. Entre objetivismo y subjetivismo, a Lucas Sicardi se le atragantaban los juicios críticos, los largos comentarios sin humor ni amor. Prefirió escuchar la endiablada batería mientras rememoraba. En los últimos años, debido a una serie de acontecimientos, no tuvo demasiado tiempo libre, obsesionado por salir de la ciudad. Después, aquella casona inmensa tuvo que ser acondicionada. Hacía pocas semanas que disponía del estudio y hasta hoy estuvo colocando los libros y los discos.

(1) Shabazz. Disco Atlantic distribuido por Hispavox. HATS 421-165. Madrid, 1975. Billy Cobham, percusión.

HABIA RECIBIDO POCAS CARTAS Y NINGUNA IMPORTANTE

Aunque sí un comentario de una vieja amiga, invitándole a escribir de un modo menos elitista. Anotó en un folio:

«En realidad amada no escrito todavía mi libro debes entender mi postura pues nunca escribí nada para ti o al menos única y exclusivamente para ti por tanto puedes guardar tus opiniones incluso cuando yo mismo te las pida que nunca suelo mira y fía de lo dicho por otros al respecto y en fin que no me preocupa demasiado tu opinión tu teoría sobre el arte para pueblo llano o arte del pueblo así como arte para iniciados arte elitista dejemos el asunto pues nunca creí en música para grillos o en literatura para analfabetos eso es lo que creo preferirías hiciera.»

EN LA PENUMBRA PODIA ESCRIBIR

Lo había hecho en peores sitios desde luego, incluso en el cuartucho de la pensión, lleno de cucarachas. Seguía pensando y escupiendo vocablos sobre el folio:

«Cuando ciertos críticos apoyan con rimbombantes palabras su tesis dicen Schönberg Bartók Stockhausen Xenakis y luego añaden y no ceden ah sí la más bella música desentendida de problemática espiritual ah música pura socialmente estéril ah imbéciles críticos apocalípticos críticos pedantescos siguiendo sus ondas siguiendo su parla veremos que Joyce no cumplió funciones y acaso que Proust consiguió únicamente un gratuito enorme despilfarro de tiempo perdido.»

ESTOS SERES SIEMPRE HABLANDO DE SABATO

Y cada día estoy más convencido: no leyeron más que malentendiendo y, además, suponiendo que leyeran a Sábato. Recordaba Sicardi a un tucumano que, afirmando haber leído a Sábato, comenzó su retahíla inconexa y autosuficiente hablando de la Maga, del músico negro creado por amor a Coltrane y, por tanto, llamado muy lógicamente Johnny. «Debe haber más de un Sábato», había gruñido, entonces, Sicardi. Pensó en el Bruno de Cortázar y en el Bruno de Sábato. Pensó en el *Sabato* de Abaddón, ese *Sabato* sin acento ortográfico.

En fin que el amor y la gloria no son compañeros y existen desde siempre horrendos lectores.

Continuó añadiendo en el folio, ahora ya sin cuido.

«Ay de la música convertida en sierva / ahora que escuchas saxos y desgranas / lágrimas y traspiés andas con fuego / suéñate poco mira tu mirada».

Anotó únicamente para terminar el rito cotidiano. Aparece viejo su cuerpo antes de reconciliarse con la existencia. Intenta dormir después de tanto tiempo («me gustaría estar dentro de una caja de música no en un ataúd»).

ARTE DEL PUEBLO, ARTE PARA EL PUEBLO

Continúa volteándole la vigilia, obligándole a divagar:

«La cabeza, me duele la cabeza. O el hígado. Adivina. Después de tantos siglos hablando del corazón y de la luna, ahora resulta un poco cursilito volver a las andadas. Si las enfermedades, incluidas las venéreas, hubieran podido descubrirse a tiempo, no se hablaría del milagro de ciertos bardos que, seguramente, jodían, padecían, por ejemplo, sífiles. Debido al *business,* ahora todo se embrolla: lo mejor es cuando la veo desnuda y hermosa, a veces con la falda a medio muslo y el cabello en esa especie de cascada limpísima, oliendo como huelen los perales de su terruño, el membrillo en septiembre. De todos modos resulta un inconveniente. Pienso como si estuviera escribiendo y me fastidia bastante. Debe ser una deformación. De veras, he de decir por escrito todo esto, mañana, no, mejor ahora, antes de que, como en otras ocasiones, lo olvide. Después de releído debe resultar a distancia. Me diría que no hay tanto camino, que por qué no he ido a recibir sus abrazos. Deja, deja y aguarda, espera tranquila. Prefiero tenerte así, fingida, pero entera, en sombras, pero mía, únicamente mía porque así única eres, recreada eres y muy dentro de mí. Total, perfecta. Que este amor renaciera yo esperaba para sobrevivir. Espera. La barca. Veo que ha llegado a puerto. Ha perdido maderos. Velamen. Pero ya está varada. Jornal de precio justo pagaré. El astillero. Tuyo es. Es tuya la medida. Y bajo el agua tuya, o sobre tu oleaje, escribo porque siempre me rozas; cuando a mi lado yaces con tu pierna en la mía, cuando acaricio en trance tu costado, cuando, como un descuido, me tocas con el pubis, un borbotón de besos se me escapa y estalla entre los libros y la música. Como un vino delgado saboreo tu existencia. Prendida ya en los muros de estas habitaciones, tu nombre se alza y vibra con la aurora. Prolonga así, tiñendo, los ocasos. La herida y el vendaje, la pomada y el bálsamo, dulce recuerdo tuyo donde antes nada había. Ah, duer, duer, duerme. Ahí está ese infame abejorro; fastidio como siempre. Luego el jodido tiempo. Ese insecto está capacitado para convertir en disturbio lo que, hsta hace poco, no ha sido más que silencio roto

por la música: paz. Posiblemente entró por la ventana y tendré que hacerle salir con el pañuelo. Y ahora a ver si encuentro el pañuelo. Olvida el asunto. La cosa está clara. Ahora que hago memoria, su rostro es extrañísimo. Sí, puede que no sea el suyo, sino el de una de Las Hilanderas; no, claro, la de espaldas debió ser tan hermosa que ni Velázquez se atrevió y mucho menos Claudio Rodríguez, aunque Claudio, sin miedo, dijo lo que veía, entreviendo: la camisa, la espalda, el brazo y el destello de las manos, la nuca y el cabello trenzado en limpio moño. Los poetas deben llevar dos mitades en el sitio donde otros llevan el cerebro. No hago más que dar vueltas. ¿Por qué no me tomo un trago?»

ERA CASI DE DIA CUANDO LOGRO CONCILIAR EL SUEÑO

Y había seguido fijo en sus pensamientos, obsesionado, escuchando a Charlie Parker y pensando en *El Perseguidor,* en el Bruno de Sábato y en el Bruno de Cortázar. Se desdoblaba confundido, convertido en dos Sicardi, hasta olvidar su cuerpo.

... pero tras acabar con la botella de «100 Pipers» ya no supo si descifrar la muerte del goliardo Carl Orff o la resurrecta, aunque deshilvanada, figura de un Sábato que se zambullía peligrosamente en un túnel bifurcado: la crisis de la novela y la constante recreación de una novela de la crisis etcétera, ya que él, ya que Giacomo Giovanni Cardisi y Francesca, no era otro que Lucas, Lucas Sicardi, sin saberlo, pues el alcohol gasta bromas pesadas a los tipos atiborrados de árboles genealógicos, teorías macrobióticas, incursiones en la parapsicología y el *body art,* y además, exposiciones, homenajes, conferencias, conciertos, recitales, lecturas. Resultaría obvio —quiero decir, Sicardi, de poder, diría «resulta obvio»— que todo fuera sueño, pero Cardisi y Sicardi no son nombres totalmente simétricos y menos capicúas. Y si Giacomo iba por Leopardi, Giovanni debía ser por Papini, no pudiendo ser menos certero decir que ese Francesca se debería, si seguimos el camino emprendido, al gran Pier della Francesca. Aunque así, la teoría adolece de, es decir, le falta que, porque no puede negarse, por supuesto, lo inaudito del caso: si hubo suicidio, no pudo haber asesinato ni muerte natural. Yo lo veo demasiado claro, tan claro ... en fin, como el agua ... a pesar, como digo, de las aseveraciones de Sicardi, que ahora hubiera añadido alguna frase del refinado W. M. Thackeray, sobre pedantes, añadiendo que los tópicos nos hacen olvidar, que su pasión por el *jazz* nada tenía que ver con el *music business,* que ciertos condicionamientos, en lugar de liberarnos, nos condicionan, jorobándonos, haciéndonos caer en la inmensa trampa del cosumismo ...

porque así es Sicardi. Tengo la certeza de que el invento de Cardisi no fue más que un error a la medida de sus sueños. El se equivocaba bastante. Seguramente quiso cargar misteriosamente su sentido onírico y cargó un arma. Tal vez, destino suyo, al cargar esta arma confundió las cajas y, en la recámara entraron proyectiles mortíferos en lugar de balas de fogueo. Si hablamos de asesinato, lo cierto es que Cardisi murió asesinado por él mismo. Si ello no es un suicidio, tampoco está mal para un aficionado. Que Sicardi poseyera en ocasiones, y no es poco, unas ganas terribles de reír y de pasar al cachondeo patafísico, nada prueba en contra de su personalidad: era maníaco-depresivo. La teoría y la práctica nos dicen que existen demasiados seres con esta personalidad conflictiva, individuos de apariencia y conducta normales si estudiamos durante breve tiempo su línea de conducta, porque son, precisamente, los estados de depresión y euforia cíclicos los signos de estas personalidades enfermadas por el medio.

PERO HE AQUI QUE EL SEGUIA DORMIDO

Ajeno a todo y sin ocurrírsele que su afición a Kafka iba a conducirle a este agujero. Toda la teoría de su muerte tuvo el alma en vilo —literalmente— de modo que pudo observar con sus propios ojos —extrañísimo: recién nuevos: había desaparecido la miopía, ya se sabe, o la vista cansada tras los años de pensión leyendo bajo la lucecita abominable por miedo a la huéspeda esférica con ganas de joder la vaina— observó, lo repito, su cuerpo allá abajo, en la cama, rodeado de curiosos, rodeado de imbéciles, rodeado de ... volvamos al hilo del ovillo, la a veces liada madeja nos hace desvanecer y luego todo puede resultar muchísimo peor.

EL TUNEL, EL TUNEL, SE DECIA

Y para distraerse repetía «ciego, mishio, forfait, águila, pato», recordando a Fernández, intentando cuartetas como las que acostumbraba: por julepe hizo boleta / por berretín una indiada / por manyar chantaje. Y cada / oriyano furle meta». Nunca conseguiría escapar y tampoco sentía miedo. La luz, muy brillante, al fondo, parecía un guiño apocalíptico desde la lejanía. Pero mientras más se acercaba era más grata la sensación y más liviano el camino a vuelo. Vayamos a saber si eso quiso decir Lucas Sicardi, pero algo sí es cierto: comenzó una liantina pegajosa cuando la doctora le golpeó el rostro con violencia, un rostro pálido, pálido, más pálido que nunca: ya es decir. La mujer fonendo preguntó si las había pasado mal.

—Moradas.

Respondió Sicardi. Y moqueó un poquito, exigiendo a continuación la retirada de los curiosos de mierda y la limpieza urgente de la mierda de los curiosos.

Ahora sí: resulta obvio —se dijo— que la doctora sabe algo del asunto, que esto ya le ha pasado a otros antes que a mí. Y ahí la samaritana: que si se estaba bien en aquel lugar, que a ver, que si no quería volver, que si verdaderamente no existe, nunca existió tal lugar —«utopía»: gruñó Sicardi mordiéndose el bigote bajo el embozo—, aunque era cierto: Lucas no quiso el regreso ni el farolillo de la calle en que nació, si se refería a eso.

Ella sonría. Lucas, cada vez más cabreado, logró gritar olvidando la angustia: lo había advertido, juró que no podían hacerle análisis debido a su fobia, a la imposibilidad de ser ñipe y ver y sentir la hipodérmica, a su incapacidad de acerico, a sus frecuentes incursiones en el túnel cada vez que sentía el borboteo rojizo: La doctora no entendía nada, la culpa fue del auxiliar que no lo advirtió en el expediente y por escrito, cómo suponer que ella iba a cometer semejante desatino y darle billete para un punto de destino tan impreciso.

—¿Qué significa ñipe? —preguntó, inquisitiva, psicoanalítica y femenina.

—Leches —gruñó, de nuevo, Sicardi.

—Creí que no era más que puro cuento y por tanto pinché —comentó, insolente, el auxiliar.

—Sí, tiene mucho cuento —dijo otra voz con bata blanca, algo seca, seria, incluso con aire poderoso.

—¡Mierda! —gritó Lucas.

La doctora estuvo un rato junto a persona tan tierna.

A PARTIR DE SU VIAJE POR EL TUNEL

Cosas que pasan. Lucas Sicardi sufrió electroencefalogramas incluidos los tirones de pelo. Huyó de nosocomios, hospitales y afines. Intentó hasta el aburrimiento un suicidio eficaz. Queda claro que no lo consiguió. A cada intento, el auxiliar dijo «puro cuento» sin inmutarse. Más tarde, Lucas Sicardi optó por el retiro permanente, la misantropía, el alcoholismo, una misoginia derivada de su agonía ante la fémina de bata blanca y varios etcéteras.

EL GOLPE QUE NO ME MATA, ME HACE MAS FUERTE

Pobre Nietzsche, casi ¿qué había pasado con la idiotez? ¿No interpretó Kant la Revolución Francesa como el paso de la forma inorgánica del Estado a la forma *orgánica?* He aquí que Lucas Sicardi hubiera preferido tomar drogas duras y cargar la dosis, pero ya se sabe: si para ello debía utilizar una hipodérmica, mierda, ñipe en el pinchazo e inclusive en la *band,* a otro perrito, a otro, con el hueso. ¡Quién fuera orejano!

PORQUE AHORA EN SU RETIRO LA COSA NO VA MAL

Y olvidó los resultados, que la gente, desde la distancia, comenzó a atribuir a descuidos, accidentes, mala suerte, en fin, cosas de la vida.

NO HAY MAL QUE POR BIEN NO VENGA

Y como quiera que le sobró tiempo, dedicó todo su inmensísimo y fértil rato libre a cultivar zanahorias, escuchar más *jazz* todavía (era posible, sí, era posible), cuidar bien (es decir, demasiado mal) el estómago, oxigenarse oliendo a caca de cochino, ir en bicicleta a un paraje solitario para descansar y descubrir en el roquedal pinturas rupestres. Así es la vida: más vale ser mulo. Cosas de la vida. Más vale ser.

Y en vez de un perro tuvo tres: Niebla, Alfa, Equis. De seguir acaba con los fenómenos y cierra el alfabeto.

Y en vez de una pareja de pichones, tomá, unos pollos, gallinas, conejos (paren como no veas), encontré un erizo, viejo; el arpa y la lira, el arca y Noé. Al fin se decidió.

MATÓ Y MATÓ Y MATÓ

Acostumbrándose y sin más. Ya no soltó ni una lágrima cuando hubo de introducir el cuchillo entre la lana, haciendo que el cordero terminara de fastidiar con sus pedos de animal indefenso, a la mitología mierda, al símbolo mierda, aquí hay demasiadas palomas, joder con mis conocimientos ecológicos, ni puta idea, madre que parió al granizo éste jodiéndome calabacines, lechugas, repollos ... no sé, no sé, no sé, creo que una cosa es predicar y diferente es dar trigo.

COMO SUELE DECIRSE

El incidente ha terminado ... la barca (y al final, cuando iba, como siempre a citar a Maiacovski, recordó a Lucho Gatica, a Palito Ortega, a Manolo Escobar —pues pasó un carro— y a un vecino de Orcasitas que tenía gallos de pelea).

CIEGO POR VOLUNTAD Y POR DESTINO

Estoy dispuesto a demostrar subjetivamente, por métodos tan científicos como especulativos, con el objetivismo que me caracteriza, que Lucas Sicardi no ha terminado con sus ataques de furor y de malevolencia. Además: que Lucas Sicardi nunca se pareció, ni por asomo, a Giacomo Giovanni Cardisi della Francesca. Y, debido a, por tanto, habiendo recogido sus arcadas finales, sus últimos estertores y el saldo de su cuenta corriente, me limitaré, a mi pesar, a decir pocas cosas, verbi gratia:

1. Que a Sicardi le gustaban cachilargas y a Cardisi culibajas.
2. Que Cardisi admiraba a Borges y a Sábato, mientras que Sicardi viceversa.
3. Que Sicardi leía a Cervantes y a Quevedo para volver a los contemporáneos.
4. Que Cardisi comenzaba por los contemporáneos y paraba en los clásicos.

Y no quiera decírseme que el orden de los factores no altera el producto. Hay quien mantiene la tesis de que Sicardi y Cardisi son el mismo ser. El mismo ente ficticio. La misma entelequia repleta de pleonasmos según las declaraciones metafísicas y profesoralmente demostradas *volti subito*, aunque un poco *auf wiedersehen* por tontos *a nativitate*.

MONO DE FERIA Y BLANCO DE VERBENA

Sicardi observó el mogollón formado por su ausencia. La milonga levantada por tanto cafisho desembocó en un quilombo huevón. De él nadie se acordaba. Que veinte años no es nada. Ocasiones decisivamente perdidas por una sonsera entre Discépolo, Razzano, a veces un poco de Le Pera, oh, mi siniestra amada. Ahí se apresuraron los cuervos y las grajas para levantar el juicio de sus comentarios. Olvidaron que *él había nacido poeta*, que uno nace en definitiva poeta o cabrón

y, luego, como dijo Droguett, es mismitamente la vida la que termina de afianzarle en más poeta, o más cabroncete, según sea el asunto.

Pongamos *Guitarra Mía.*

MIENTRAS COMIENZA EL GATO

Polqueado. Juiciiio. Juicioso juicio. La culpa fue del «boom», nada más que del «boom». (Un tipo hace referencias a su tierra, Pistoya. Sigue un berzas hablando de Pistocchi. Alguien, decisivo, revoluciona el asunto hablando de que, sin duda, Lucas Sicardi se suicidó con una Browning 9 mm. Continúa el armero, que también es fabricante de churros, diciéndonos que un revólver es mejor si su marca Smith y Wesson lo acredita). El jurado quiere saber si hubo suicidio porque tiene prisas. «Acabemos, pibe», y el juez frunce el entrecejo. «¡Orden!», grita mientras el enterrador hace un vaivén con su cerebro de tití.

SI A SABATO NO SE LE HUBIERA OCURRIDO INVENTAR OTRO SABATO

A Sábato no se le hubiera ocurrido llamar Bruno a uno de aquellos personajes. Si a Cortázar etcétera con su Bruno etcétera y su perseguidor y su Johnny. Y si Borges no hubiera hablado nunca de hacedores intuyendo que Sábato lo haría de exterminadores, tal vez Lucas Sicardi y Giacomo Cardisi (abreviando) no hubieran existido, no habría juicio. ¡Todos serían el mismo personaje! ¡Eureka! (Un asistente al juicio, de tendencia Umberto Eco, a días con aspirantes crecidas hacia Carpintero José y, desde luego, lector de Lyons, vomita ante la facilidad perogrullesca de tales interpretaciones: Tzvetan Todorov tendría cierta estructura oponente a esas chorradas.)

PERSPECTIVA HISTORICA MAS PERSPECTIVA HISTORICA

Dice un adelantado. Porque si todos fueran el mismo personaje a qué un lío tan bobo. Todo estaría más claro. A unos les hubiera dado por leer a Gardel y a otros por escuchar Discépolo, digo yo, dicen que dijo. En fin, continúa otro: Si Abaddón y Astarté son iguales, ¿para qué necesitamos a Aammén? Todo esto es edulcorado por un especialista con tratado de demonología en el bolsillo —por cierto: en el bolsillo guarda otras adventicias atorrantes— hasta que, por fin, se escucha la voz desde el centro de la sala. Todo esto y algo

más lo iba repitiendo el fiscal como suele ocurrir, añadiendo avena loca de su cosecha y un antiguo y preclaro olor a pies: sabemos que un fiscal siempre tratará de defender y atacar al mismo tiempo. Por un momento parece, así, sin más, que todo va a aclararse.

PERO EN ESTO FIRON QUE ERA UN AMIGO

De las víctimas (así lo dice, tambaleándose) jura haber conocido a ambos contendientes antes que nadie, incluidas las madres. Dice también que cómo no le avisarían si iban a morirse, pues de siempre supieron que los quería muchísimo. Declara que durante, al menos, veinte años, había tomado con ellos a diario, que desde su primer encuentro, que si un poco de forraje para animalito como él no era nada. La curda. Fue despedido con ovación y bastante cabreo. La ovación, imaginá. El cabreo, como siempre, de un juez que comprobó, por enésima vez el mismo día, cómo ciertos testigos ni fu ni fa, como sus testículos. Llama a otros testículos (se oyen risas y repite: testigos) a declarar legalmente.

SABATO VERSUS BORGES O BORGES VERSUS SABATO

Pronuncia un maniqueo conocido por El Gran Enterado de la Orden de la Cuestión, admirador de ciertos tipejos que escribieron un *best-seller* a costa de o a favor de: pirañas, tiburones, mangantes, capitostes del KKK... Sicardi versus Cardisi. Ha gritado el testigo chileno que llama «coño» al maniqueo y añade algo sobre «concha de tu madre». Al identificarse logra demostrar y demostrarnos, demostrándome, que es un artista: ocurre, como me comenta más tarde, que en la crisis, un *rot* no es más que un roto y la mala educación una sutil apariencia. Por cierto, que el exiliado chileno prepara un pisco suavísimo.

OTROS QUE DESCONOCEN LA SOLEDAD DEL ESCRITOR

El miedo del portero al penal y la angustia del corredor de fondo, gritan al unísono. Luego, voces con castellano de lugares, por ejemplo, morenos, de allende el charco, comienzan declaraciones sucintas. Declaran también otros exiliados. Y ya, no sabemos (¿o sí?) cuándo decrecerá la lista, que parece ser infinita: pintores, literatos más o menos poéticos, lectores de Malcolm Lowry con un pedúnculo vi-

orioso a flor de aliento y en medio del lenguaje, tipos estupendos que hablan de Vallejo y Neruda, de Miller y Faulkner, de Arlt y Onetti, de Martí y Sarmiento: todo en un molotov apasionadamente apasionado. Sicardi (en el menos acá que resulta ser su más allá) sonríe beatíficamente (como dijo el de negro que le extremaunciono).

EL VERBO EXTREMAUNCIONAR NO EXISTE

Añade El Gran Enterado de la Orden de la Cuestión. Y el purista, tal vez, lleve razón, pero no le hace nadie caso porque resulta pedante y pesado, además de sucio. Porque para llevar razón no hay que haberla perdido. Y no existe nada peor que llevar razón y creerse en posesión de la verdad. No tiene nada en común un artículo con el otro y se venden a precios diferentes.

LLEGAN OTROS AMIGOS Y ENEMIGOS DE SICARDI Y CARDISI

Y entre ellos se acercan un número importante de africanos que —según el maniqueo— han conseguido la independencia demasiado pronto y no saben vivir emancipados. Chauvinismo puro, grita Joaquín T. Ana Huac. Los africanos escuchan las declaraciones del personal. Observan sin emoción aparente. Luego deducen la imbecilidad de la infalibilidad de la justa justicia, exponiendo que todos los reunidos son unos *charlies* y para lo único que están capacitados verdaderamente es para colonizar incluso retretes, además de para inventar gramáticas inservibles. A poco salen de la sala y comienzan a sonreír mientras comentan a voces frases de una xenofobia estúpida: «Trabajo como un negro», para después añadir que el negro es vago y dado a la joda. «Me engañó como a un oriental», para terminar afirmando que los japoneses son inteligentísimos y los chinos también. «Estás haciendo el indio», para añadir que los indios se llaman así debido a un error de Colón y sus adláteres: que si la India es milenaria y sabia (con masoquismo y pudibunda nostalgia del paraíso descubierto por *The Beatles*), que si los sioux no eran tan malvados como los aztecas... Al final, uno de los más jóvenes, ha dejado una pintada en un muro firmada por Frantz Fanon:

¡Una mierda para usted del guapo negro, señora!

y un guardia se acerca diciendo que la cosa puede tener miga.

A TODO ESTO RESULTA QUE ES DIA DE SAN DIOGENES

Y de pronto aparece un tipo que tuerce la boca como si pretendiera hablar en cursiva; imposta la voz haciendo que suene como flauta o quena; cornea un poco la verborrea hasta que descubrimos la causa: tiene los labios plagados de herpes. Confiesa estar muy cansado. Dice llamarse Yavícoli. Aporta un enorme mamotreto no ya ordenado, sino, además, impecablemente cuidado. Se hace un enorme silencio cuando Yavícoli da algún nombre y dice es el de un amigo desaparecido. Se escucha un grito acallado por un insulto. Cosas de latinos, dice un gringo, como siempre. El carácter del cono, susurra un chingado trepa. Jodidos *manos*, añade el Gran Maniqueo, un godo capaz de confundir un habitante de Tepoztlán con el cholito que nos vendió el pisco. Y eso que nuestro idioma no suele estar envenenado.

YO VIVI DESDE SIEMPRE EN PEDERNERA

Aunque visité a menudo Santos Lugares, dice Yavícoli. Según parece, allí conoció a Sábato y a Joaquín T. Ana Huac, el barbogafoso del fondo, que tuerce la cabeza para no ser observado. Desde luego no sabemos si el barbogafoso utiliza un alias. Es muy posible que así sea. Yavícoli parpadea y muestra una sonrisa inquisitiva mientras prosigue su tarea. El muchacho tiene buen *punch* y lanza un *jab* al personal, esos dublés chabones. De pronto, la cornalina aflora en su rostro. Parece como si quisiera acabar con los fumistas. Yavícoli chanela algo impreciso. En pleno cartel continúa sin abatatarse. La parada le es ventajosa y pone las cartas sobre la mesa.

AUNQUE MEJOR HUBIERA SIDO ESCRIBIR MISIVAS

Pues todos sabemos que con la ley, el orden, la justicia y otras cosas de comer, no debe jugarse. Yavícoli comienza su disertación hablando de las líneas Florida y Boedo, cita a Arlt, pasa a Borges, se detiene decididamente ante Sábato, Verbitsky y Pla. Y corrigiendo la figura pasa hacia atrás, entra a Bioy Casares, de éste a Mújica Láinez. Detiene Cortázar y entonces se vuelve hasta Sábato cuando aparece Marechal, desmarcándose de Faulkner ayudado por un lunfardo para iniciados porteños. Cuando la jugada llega hasta el final, detiene James Joyce. El momento más exquisito queda constituido con la comparación de *Adán Buenosayres* y *Sobre héroes y tumbas*, sin que sean necesarios los tratados de estilística integral, análisis

objetivos y estructuralismos de primera mano que Yavícoli olvida en uno de los ángulos, amontonados junto a las sabias indagaciones de Saussure y Lévi-Strauss. Yavícoli nos habla de chantapufis beocios, cita páginas enteritas de *Hombres y engranajes,* recuerda *El escritor y sus fantasmas* para referirse a *Abaddón el exterminador* y, con gesto bastante explícito, mira con complicidad al barbogafoso y especifica su extrañeza ante el caso curiosísimo: todavía existen numerosos lectores «de oído» y así vamos, entre linyeras y piantados, muchísimo *Collected Poems* y Teseliot, algo de Pound, mucho Joyce y Faulkner, aseveraciones sobre Atterbom y Galsworthy con música de fondo puesta por Parker (saxo, no estilográfica). Hay ovación cerradísima e incluso se quiere que Yavícoli comience a dar la vuelta a la sala. Una mujer le arroja una gardenia enorme y aparece el siguiente testigo.

DICE LLAMARSE ZAVARELLI

O Zacarelli. Comienza un desmadejado comentario sobre el *jazz* foráneo y el autóctono, haciéndose un pequeño lío mientras habla de «Cacho» Macri, «Beto» Washington, «Chingolo» Casall y Jorge Cichero, aunque se le nota en buena onda, enterado y puesto al día. Pasa por *rag, cool* y *free* hasta que amanece en *electric* y Miles. De pronto, dribla espectacularmente y retrocede poderosamente hasta Discépolo, Pracánico y Razzano, decidiéndose por tango y no por milonga, por poroto y no por papa, por un «sola, fané, descangayada» antes que por un «cuando estén secas las pilas». Y cuando la rodada comienza su cuesta abajo, se saca maravillosamente de la manga algún tema de Zitarrosa. Mientras, hay quien espera, inútilmente, una salida por el tópico: o Borges o Sábato. El testigo lo único que está dispuesto a explicar es una cosa: Abaddón nunca fue Hacedor, sino Exterminador. Se cabrea un crítico que grita «boludo», recomendándole una lectura de Victoria Ocampo y un paseo por Witold Gombrowicz mientras dice coincidir con el testigo llamado Yavícoli en algunos aspectos de *Heterodoxia* (Yavícoli contesta por alusión y explica que él citó *Hombres y engranajes).* El crítico sagaz dice que, para el caso, es igual. No, no es lo mismo, dice el fiscal, que saca a relucir el fenómeno OVNI y un poquito de gimnasia sueca, así como las ventajas del pan integral. Un megalómano grita ofendidísimo diciendo que él es autor de un «poemario» y que no está dispuesto a (la sala comienza a reír al escuchar lo del «poemario» y Joaquín T. Ana Huac, con un cachondeo subidísimo, dice «¡Cursi!»). El megalómano continúa: no está dispues-

to a y menos a ser insultado, porque todos no valen ni una zanahoria. Al fin se oye «¡Silencio, por favor!», como ocurre en estos casos y hemos visto en los seriales de TV. Continúa el testigo. Recuerda los personajes de *Los siete locos* y el Bruno de Sábato. Se caga humildemente, pero con decisión, en todos los que sacan a colación aquello del Dostoievski en alpargatas porteñas. Dice que debe olvidarse el asado de tira y el compás rezongón de los fuelles, así como el viejo que ceba mate en la puerta de su ranchito. En cuanto a los autores de «poemarios», más vale se decidan por aprender la construcción de endecasílabos en lugar de aburrir al personal con su dolor de muelas descrito en forma de tiritas de diario recortadas, sin ritmo, rima, lenguaje, garra, chicha ni limoná. En fin, decididamente, Zacarelli es partidario del panqueque y leyó varias veces *Don Segundo Sombra,* pero se ríe de quienes pretenden que Borges o Sábato dejen whisky y subte para meter pampa y mate; también se carcajea de los maulas que exigirían «menos jueguito y más seriedad» a Cortázar. Todo marcha bastante bien hasta que se arma un embrollo y saca una dosis dictatorial obligando a dejar el arte por el arte para hacer una apalogía de la literatura comprometida, humanística, social o incluso socialista. Cuando grita «La cultura está en tremenda, difícil encrucijada», muchísimos asistentes bajan la cabeza bostezando al unísono y el testigo se retira sin pena ni gloria.

BRUNO ESTABA AL LADO

de T. Ana Huac, confundido entre los asistentes. Sale del sitio, pues dice se ha quedado sin tabaco, excusa que va a permitirle orinar. Al poco, alguien pregunta si, efectivamente, el tal Bruno es fumador. En pipa, dice un lector de Sábato que no ha leído a Sábato, sino a los críticos de solapa. El mismo individuo, centro de un circulito formado por filisteos y macrós, habla también del lesbianismo de las féminas sabatianas. Sabatescas. Sabáticas. Joaquín T. Ana Huac sonríe ampulosamente, y cuando Bruno regresa indica que tienen cerca a El Gran Enterado de la Orden de la Cuestión, ese pelandrún de dientes amarillos como margarita sobre perro muerto. El Gran Enterado —conocido también por el Megalómano— dice que a los protagonistas de Sábato parece como si fueran a chuparles el pene de un momento a otro. Desviacionismo, lesbianismo, bestialismo, intríngulis psicológicos, sí, nada de nada, Sábato es su personaje y hace bien, porque para eso es mi amigo, me escribe unas cartas cariñosísimas, continúa, mientras enciende un puro pagado por su Complejo de Edipo, lanza una bufaratada de humo maloliente, pensándolo

bien, Sábato se diluye, se disgrega, se aleja, continúa el chanchito. Porque, definitivamente, poetas como yo —murmura, mirando el techo— quedan pocos. El Gran Enterado de la Orden de la Cuestión —la alegoría no lo es, cualquier parecido con la realidad no es un mito grecolatino— dice haber conocido a Sicardi y a Cardisi. En fin, ocurre que él es bueno como ángel sin caer y, aunque a veces bebe demasiado, lo hace por sufrimientos que vienen dados desde antes de nacer, no como otros, no como esos viciosos que intentan justificar su alcoholismo mediante argumentos refutables, ah, pero las cosas de la vida. Y continúa hablando desmadrado sobre el suicidio/muerte de Sicardi debido, sin duda, a su amistad dolorosa con Cardisi; claro está que, también, debe tenerse en cuenta el caso de Romy Schneider, para, en fin, entender ciertas cosas; ya saben, Michel Piccoli, menudo actor, Les Choses de la Vie, también Delon y Coco Chanel, sin olvidar a Yves Montand. El barbogafoso no aguanta más y se levanta, imprecándole: ¡Gil! Repite, gil, gafe, enyetado pelotudo. Bruno intenta persuadirle para que silencie, pero imposible, definitivamente tiene ganas de dar un marronazo a ese pendejo, saca a colación fundas y vainas, dice no recuerdo qué sobre Basaglia, Lacan, Cooper y Laing, sobre unos libros de Hays, vuelve a su juicio y vuelve al juicio, pero que conste, añade, que ese tipo no es más que un boludo despreciable, un fetichista, un hipócrita repleto de afán de notoriedad.

EL GRAN ENTERADO DE LA ORDEN DE LA CUESTION

dicen que sí, que conoce al barbogafoso, que nunca le hizo nada. Y cita:

hacía bien a los bacanes y otarios en un quilombo
esforzándose en hachazos que largaba por laburo

diciendo «son míos, qué versos más maravillosos». Mierda, rumia el barbogafoso que escucha sin querer. Luego, arroja un pucho de habano al rostro del megalómano gil, que se inquieta y grita haber sido partidario desde siempre de no violentarse, que si así comienzan las guerras.

DICE TAMBIEN QUE LE DEVUELVA EL LIBRO DE FURIO COLOMBO

Por envío postal, pues no quiere ver más a Joaquín T. Ana Huac, el barbogafoso, que ni se inmuta. Luego dice que, de seguir en su postura intransigente, le obligarán a irse. T. Ana, cínico, mordaz, canta:

y te vas, y te vas, y te vas, y no te has ido
y cuando el magalómano de dientes amarillos se levanta, T. Ana, recalcitrante, añade:

espera, la barca del olvido aún no ha partido.

Poco después, viendo que *El Gran Enterado* ni se entera y vuelve a sentarse, casi grita:

te vas porque yo quiero que te vayas...

y ahí el cachondeo de los macrós y Bruno llevándose las manos al vientre, y el fiscal y el juez mosqueados. En fin, cosas, sonseras. Al fin, el megalómeno confiesa: sus «poemarios» fueron corregidos e incluso reescritos por otros poetas de talento y él, a lo sumo, lo único que sabe es hacer la i con una regla: confiesa también que las ediciones fueron pagadas por su Complejo de Edipo. («Además de puta, te pagan la cama», gritaba un macró, que, con urgencia, es expulsado de la sala). El Gran Enterado termina su confesión gritando: «¡Soy un masoca fatal!». T. Ana, medio descojonado por la risa, le dice que vaya a inyectarse hormonas de gorila, ahora que es el centenario de Darwin. El megalómano no baja del árbol: ni se entera.

APARECE VIDAL DISFRAZADO DE PROCER ECLESIASTICO

Y como por encanto desaparece El Gran Enterado junto a dos miembros del jurado. La cosa tiene miga y salsa. Seguidos los tres individuos por Bruno, éste descubre que se introducen en el subte, volviendo a la sala para comentarlo con Vidal y Medrano. El barbogafoso dice que no hay peor ciego que quien no quiere ver.

MAS TESTIGOS DECLARAN SOBRE DIABLOS Y CIEGOS

Entre los cuales merece destacarse un tal Cockshott que, debido a, tiene que deletrear su nombre. Palabras discursivas, interesantes, que me permito citar en su totalidad.

Señoras, señores, miembros del jurado, etc.: La palabra «escritor» goza de un (des)-prestigio funesto. La inconveniencia de pronunciarla refiriéndose a cualquier persona, incluido uno mismo —aunque sea, simplemente, en la comisaría, cuando nos obligan a declarar un oficio cualquiera— nos resulta inaudita. Aunque se trata únicamente de conseguir un número legal de identificación por si nos autosuicida

un energúmeno enconado, el *oficio* despierta reacciones extrañas. Pese al ecumenismo (sonrisas por la pedantería de la aseveración) demostrable de la profesión, vemos el rostro despectivo e irónico, además de siniestro, del burócrata de turno que, por despecho, nos obliga a mancharnos los dedos artísticos y sabios, expertos del hojeo (con hache, debe añadir y añade), enhebrándolos con los suyos y esa siniestra almohadilla de tintorra espesa, indicándonos, a continuación, un montón de algodones y un frasquito de nafta (se escucha un murmullo y alguien grita «¡Gasolina!», como si la policía fuera tonta y el personal imbécil). Observemos (continúa Cockshott, que ni se inmuta) la muchedumbre que, en la cola, se convierte en el ser que va a continuación nuestra en el cajón del matadero. (La metáfora es acogida con gran albozoso por un extremeño autodidacta.) Trátase de un cordial, aunque analfabeto, humanoide, nada limpio, pero dispuesto a gastar su paga del sábado para demostrarnos gentilmente que él, de siempre, ha sido escribidor, sobre todo poeta. Nos invita, poco después, a una copa: justo el día que el hígado nos juega malas pasadas por el exceso de la noche anterior. Entre la resaca y el tedio, necesitados más de jugo de tomate que de un buen escocés, descubrimos que existen individuos pesadísimos y tercos, incapaces de ceder a sus propósitos: si no alcohol, sí comida. Si no comida, paseo. Si tampoco paseo, fornicar. O vagar por el paraíso de chatarra y nylon. Se acaba olvidando todo, incluido el compromiso de escribir unas páginas sobre Ernesto Sábato defendiendo la tesis de. Comemos en un cuartucho jodidamente sucio y plagado de moscas. «Lindo lugar», nos comenta el tipo. «Cojonudo y barato», añade sonriendo y mostrándonos una dentadura horrendamente negra. Al final, nos encontramos en Gijón, que resulta ser Oviedo, pero con más puerto y playa, o en Madrid, en un puti-club de la costa (Fleming) o en Corrales o en Abidjan *(the gate to yesterday and tomorrow)* mirando carteles *(with its capricious tentacles, the lagoon spreads at it were its silvery arms...)* sin entender ni palabra, y menos mal: a veces la cosa va en eslavo. Pues ya locos de atar, subiendo en un caballito mecánico y bajando por la barandilla mediante técnicas de deslizamiento que ponen en peligro los fondillos del pantalón, debido al *Passport* recién importado («No, nada de hielo, que se agua»), nos confesamos interiormente el pecado de la dipsomanía, pero sin quejas, contentitos de ser como somos y nada arrepentidos. Nuestra fama, debido a nuestro amigo de toda la vida desde esta tarde, crece, se acrecienta por momentos, él habla con la chica de alterne, cuenta sin parar anécdotas que, hasta ahora, desconocíamos pese a haberlas protagonizado según sus palabras. Nos vemos ya como futuro Nobel, pese que nosotros

habíamos dicho que éramos un autor novel, ¡bah, ni caso! Después el amigo os leerá un poema que guarda amorosamente en la billetera grasienta, os dará argumentos para una novela (pues siempre se supone que el escritor no tiene ni idea ni ideas sobre su oficio) u os pedirá recomendación para un primo suyo que quisiera trabajar en el Ministerio de Incultura y que tiene dotes no ya de trepa, sino de auriga y lancero bengalí. En resumen: no se os ocurra hablar ni humildemente de vuestros escritos, pues advertiréis sin tregua cuánta gente os ha leído y los tiene, pese a ser inéditos y estar bien guardados en cajones con candados seguros.

AUNQUE NO AÑADE NADA NUEVO SOBRE SABATO

(¿Qué va añadir? ¿algo original también?), baja del estrado contento por su intervención y sube una fémina, mientras se descubre el pavoroso machismo que todo lo envenena, con silbidos, gritos incoherentes, incondicionales, inconexos, inconsolables, incultos, inconsiderados, inconscientes e inconmensurables por no hablar del INRI que hace. La chica, hermosísima, sin más bobadas, dice que se apellida Sercovich. Domina más por su planta que por su sabiduría, pero se hace ver y el público es vencido en el primer *round*. Y dice además: «Menos teoría y práctica, pibes, pues parece que Argentina no es más que ñácate y ché, lofiar laburo, otarios, orientalitas que chamuyen mistongas, milanesas y quilombos, boliches y box. Esos chanchos a mus no se merecen más que chumbos para gaitas.» (Pronuncia otras cosas intraducibles, según dice El Gran Enterado de la Orden de la Cuestión, que pide la intervención de un miembro de la Real Academia Española.)

OLVIDADO EL LUNFARDO CONTINUA DUCE

Un tipo así llamado por ser natural de Florencia y pariente de un primer ministro italiano.

Comienza diciéndonos que, según Basaglia, toda cita es una interpretación, pero que Basaglia, mediante esa cita, está citando a Lukács, que, a su vez, citaba a Montaigne. Volvemos los ojos atareados en aclarar el pensamiento mientras escuchamos la voz de Duce, ese erudito que murmura, chamuya, añade: *de quoi se forme la plus subtile folie que de la plus subtile sagesse* (debido a la postura de los labios, el público queda extasiadísimo) es decir, Montaigne, añade, para seguir:

Porque según Cortázar,

CITANDO ME CITO

(alguna alusión a las casas de citas es añadida por un enemigo de este Duce pedantísimo)

Aunque la imbecilidad de ciertos seres ha hecho definitivamente una porquería con la frase, habiéndose escuchado ya

CITANDOME CITO

e incluso

CITANDOME ME EXCITO

y cosas más siniestras.

NI UNA PALABRA QUE NOS ACLARE SABATO

Dice El Gran Enterado de la Orden de la Cuestión. Mientras tanto, Yavícoli se queja de los herpes, poniéndose hielo sobre los sufridos labios. Bruno dice a Joaquín T. Ana Huac que debieran largarse, que no aguanta más, que vuelve a tener ganas de fumar. El barbogafoso indica que a la salida, que si no deberán caminar algunas cuadras hasta llegar a «Caminito». La Sercovich quiere acompañar, pero alguien la escucha citar a Thackeray y a Bataille, diciendo que no merece la pena aguantarla aunque sea hermosísima: es una pesada.

EL GRAN ENTERADO DE LA ORDEN DE LA CUESTION

Al ver que sus enemigos naturales se largan con viento fresco, añade algo sobre chiguiros y carpinchos, tararea *St. James Infirmary*, aburre a los macrós con una discografía de Coltrane y cuando quiere pronunciar *A love supreme* recibe un golpe en plena boca.

LA CURDA SE PASA, Y LA PALESTRA, EL ESTRADO, LAS TRIBUNAS, ETC.

Van diluyéndose en la mente de Sicardi, que escucha una campanilla creyendo estar aún en ese lugar de muerte, rodeado de ciegos y carpinchos, de etiquetas descritas por Marcel Proust en una pérdida de tiempo, de maquinaria inventada por Raymond Roussell indecentemente inservible. Pero la campanilla es la corriente, es decir, la del despertador. Pronto llegará el lechero y debe vestirse.

NOTA BENE LEE SICARDI NOCAU

Mientras observa la botella vacía de «100 Pipers», nota su farragoso paladar y siente la lengua extrañamente gruesa. No empezó el trabajo sobre Sábato. Saca los libros mientras, obsesionado por el sueño, recuerda los suburbios de la ciudad, cuando leía a Güiraldes mientras los pelmazos le recomendaban *Bomarzo* (que todavía no leyó, por cierto). Ah, Larreta, sí, Liguizamón, Macedonio Fernández... Y recuerda la tarea con Macedonio, con Scalabrini. Sí, Yavícoli, su amigo, que nunca padeció jabón como decía, que estaba fotuto por la situación, comentaba. Madrid había sido una fiesta entonces; si no hubiera sido por personajes como El Gran Enterado —existe, claro, él veía su rostro de imbécil— Yavícoli hubiera seguido con su performance, pues le quedaba todavía la venta de cursos de inglés.

PERO NO BASTA CON SER UN GENIO DE LA PLUMA

Para conseguir crear un *best-seller*. Prepara un *Larousse de Poche* y un birome. Recuerda al viejo cazador conocido por Ernest Hemingway; conocido, sí, en Madrid, por don Ernesto. Ahora se trata de saber quién es ese Cardisi, aunque Freud no vaya a aclararme nada al respecto. Los otros personajes los tengo cuadriculados, sobre todo sé quién es El Megalómano, ese pobre gil, a tope. Por cierto, hoy mismo le devuelvo el libro de Furio Colombo, parece un aviso. No puedo decir que haya sido una pesadilla, pero desde luego no ha resultado agradable. Debo ir también a que me hagan radiografías. Me duele el costado. No sé, pero si continúo fumando tantísimo, bebiendo de un modo tan poco ordenado, acabaré mis días en el hospital. ¿Quién sería la mujer del hospital? Su rostro me es desconocido.

VEAMOS COMO DEFIENDEN Y ATACAN ESOS CRITICOS

Luciferinos, mas sin imaginación. Iblis. La aparición de un diablo nuevo. La antropología. «Un escritor argentino es tan descendiente de Berceo y de Cervantes como un escritor de Madrid.» Pero no ocurre lo mismo al revés. Un escritor de Madrid, casi siempre, desconoce lo ocurrido traspasado el charco. Y eso que, Sábato no usa el lunfardo con desmesura. Necesitaré, tal vez, alguna información sobre esos tres. Demonología. Bah, se trata de explicarme yo, no de explicarme otros. Sábato, sin duda, es un escritor que me interesa.

Pero, ¿cómo escribir, bajo palabra de honor, un juicio objetivo sobre su obra? Si al menos se tratara de otros temas ... Pe5 1/9. El lenguaje científico, diría Berenguer Carisomo. El 45, añadirán ahora los fans, epígonos, discípulos que Sábato no buscaría ni si le resultaran necesarios. Por fin, alguno caerá: que los libros se publicaron cada trece años, que si la bomba, que si las fobias y las filias influyen... todo explicado ya en *Hombres y engranajes,* en *El escritor y sus fantasmas.* Literatura paralela: teoría y práctica. Batuques. ¿Defensores? ¿Y a quién defienden esos mierdas? Se trata de saber si Cardisi es Sicardi, si Cardisi murió o se suicidó. (Se «autosuicidó», me pareció entender: ¿qué me quise decir en el sueño?) El barbogafoso no era yo, pero se me parecía bastante. Si no hubiera sido porque fumaba puros y yo no acostumbro. «La pápira situada en el mangrullo que forma un empiedrado de argumentos con chance», eh, ahí está la cuestión del idioma: El Gran Enterado de la Orden de la Cuestión, cuando pretende ser gracioso, muestra los dientes asquerosos entre el cigarro y se crece creyéndose genial. Los versos, no los recuerdo y está bien, pero eran del mismo tipo. Todo entre Kafka y Sábato. Y ese túnel, también.

AHORA LO QUE PRECISO ES UNA BUENA RELECTURA

Pero no tengo muchas ganas. No es necesario escribir un tratado, ni tan siquiera un manual, ni tesis, ni un grueso ensayo, sobre todo porque a Sábato le fastidia el intento de objetividad. De sus admiradores «de oído» sé lo suficiente como para preocuparme. Ya me dieron lata suficiente, sí, suficiente, lo sé desde a...

COMENZO A DIVAGAR DE NUEVO MIENTRAS PUSO «HABAZZSHODON»

y quiso, de nuevo, recomenzar.

CUANDO SE OYO LA BATERIA CREYO VER A ABADDON EN EL ALFEIZAR.

JUAN QUINTANA

Matadero, 4.
Migueláñez.
SEGOVIA.

VARIACIONES SOBRE UN TEMA DADO: HUMBERTO J. D'ARCANGELO *

Durante el viaje estuve releyendo aquella crónica.

El día anterior a mi regreso a Buenos Aires, recorriendo los buquinistas de la orilla del Sena en busca de alguna cosa original con que entretenerme durante las quince horas de vuelo, me encontré con un viejo ejemplar, correspondiente a la primera edición de la versión original en castellano, de *Sobre héroes y tumbas.*

La trágica historia que se cuenta en el libro me había impresionado profundamente cuando la leí, hacía muchos años, poco tiempo después de que apareciera con considerable éxito editorial. Luego se había escrito mucho sobre ella, investigando y descubriendo pormenores que en la primera lectura de este complejo y un poco caótico relato podían pasar inadvertidos. Sin embargo, me había resistido a releer el libro, como suele ocurrirme con todos aquellos que por algún motivo me han impresionado profundamente: temo desilusionarme. Me inquieta suponer que pueda enturbiar la luminosidad que irradian sensaciones que fueron muy intensas por intentar repetirlas. En otras palabras, tengo miedo a la pérdida de la ingenuidad.

En este caso, el tomo antiguo y manoseado, y sobre todo el misterio de la extraña parábola que hubiera realizado para llegar hasta las manos de ese hombre viejo, de barba corta y blanca, que tenía ante mí, cubierto con un sombrero gastado y lustroso de ala viboreante y enfundado en un sobretodo negro, no menos trajinado que el sombrero, cuyas solapas llevaba levantadas para protegerse del frío de un riguroso mes de febrero, vencieron mis resistencias. Me fascinaba y me inquietaba a la vez pensar en la valija de qué estudiante habría viajado el volumen desde mi país, en qué miserable cuartucho amueblado habría sido devorado por ese estudiante que suponía masculino y que me complacía en imaginar reconcentrado y extraño, angustiado y torturado, un poco una mezcla de Martín y de Bruno Bassán y hasta del propio Fernando Vidal Olmos. Porque la lectura de la historia de los personajes de aquel relato amargo y

---

* Personaje de la novela *Sobre héroes y tumbas.*

excesivo —como amarga y excesiva puede ser la realidad si damos por sentada la veracidad de los hechos en que se basa la crónica—, mi lectura original, la angustia, el odio, el placer diabólico que a un muchacho ilusionado, idealista y por lo tanto herido por el descubrimiento de la realidad, como era yo, produjeron el comprobar que no estaba solo, que había en el mundo otros seres que tenían mis mismos anhelos y padecían mis mismos sufrimientos, me hacían suponer ahora, muchos años después, que aquel que hubiera llevado como compañía de viaje un libro como ése no podía ser sino un muchacho, un estudiante, con similares características a las de mi propia personalidad a la misma altura de la vida. O quizá, simplemente, era la nostalgia por un viejo tiempo definitivamente pasado el impulso que me obligó, una vez que tuve el volumen en mis manos, a sacar la cartera y pagar al librero el precio que en temblorosos números verticales, escritos a lápiz, indicaba la primera página.

Durante la larga noche de ese viaje, escapándole al sol, volví a leer la crónica de los hechos y circunstancias que preludiaron el asesinato y el suicidio con cuya noticia periodística se abre el relato, actos violentos sobre los cuales contribuye a echar alguna luz, aunque más no sea velada y tangencial.

Cuando la cabina quedó a oscuras y vi que mi vecino se disponía a dormir, pedí a la camarera autorización para cambiarme de asiento —el avión no llevaba más de la mitad del pasaje— de modo de no molestar a nadie con la lamparilla individual. Me ubiqué en una hilera que estaba vacía y, resignado de antemano a no pegar los ojos —me resulta imposible dormir en los medios de transporte—, me dispuse a leer por segunda vez aquella extraña y terrible historia.

Al llegar a Buenos Aires y reencontrarme con mi familia y mis amigos, después de varios años, me olvidé del libro cuyas páginas había recorrido de un tirón, al contrario de la primera oportunidad en que lo había hecho lenta y minuciosamente, a lo largo de muchos días, releyendo las palabras y los párrafos con un placer que hoy, con la perspectiva del tiempo, me atrevería a calificar de morboso. El reencuentro estuvo lleno de alegrías y nostalgias: un aluvión y un borboteo de historias contadas apresuradamente, de manera compulsiva, que nos revelaban, a mis amigos y a mí, todo lo que éramos de nuevo, cuánto habíamos perdido, cómo se habían alejado, con divergencias tal vez insalvables, nuestros caminos respectivos. Más tarde, pasado el entusiasmo incial, mi vida de desocupado temporario empezó a llenarse de vacíos que yo, empecinadamente, me ocupaba en cubrir con lentos y minuciosos recorridos por las calles de mi vieja y querida ciudad. Eran paseos melancólicos, solitarios, en esas horas

que sólo los desocupados están en condiciones de gozar o de sufrir, cuando las calles y las plazas, la costa y el puerto, les pertenecen exclusivamente, no porque estén solitarios, sino al contrario: porque estando colmados por una multitud que tiene rigurosamente marcados sus circunstanciales y transitorios destinos —se desplazan veloz y epidérmicamente desde y hacia puntos determinados, se ocupan febrilmente de tareas a realizar en lugares ciertos y absurdos— quedan abandonados a su observación desapasionada y crítica. Mis paseos, más que tránsitos por el concreto espacio geográfico de la ciudad que veía, eran viajes nostálgicos por el tiempo, hacia el pasado.

Como no podía ocurrir de otro modo, mis pasos, aparentemente sin destino, pronto terminaron llevándome hacia el sur de la ciudad, hacia donde había vivido casi toda la etapa de mi vida que había transcurrido en Buenos Aires, hacia San Telmo, hacia Barracas, hacia la Boca. Y una tarde me encontré subiendo la barranca del parque Lezama, deteniéndome arriba, frente a Paseo Colón, cerca de la esquina de Martín García. Hasta mí llegaron parsimoniosamente los ruidos del tránsito, distantes, como a través de una ventana que les confiriera, por el tamiz acústico del vidrio, un carácter remoto y apacible. Lentamente me fue invadiendo la misma sensación de calma de otros tiempos, cuando desde la barranca de la plaza San Martín y desde este mismo parque Lezama contemplaba, allá a lo lejos, la vida nerviosa de la ciudad.

Transcurrió un tiempo largo, no sé cuánto, antes de que me diera vuelta para internarme en el parque. A mi espalda vibró, lejana y apagada, la sirena de un barco.

De pronto, en un sendero solitario, me encontré con la estatua de la diosa Ceres y, cerca de ella, un banco vacío me trajo el recuerdo del libro que unos días antes había releído. Era tal vez el banco donde se habían encontrado por primera vez Martín y Alejandra. Sin embargo, en ese momento descubrí que en esta nueva lectura lo que más me había atraído no había sido el personaje del adolescente desamparado, ni el de la fascinante mujer atormentada, ni siquiera el del loco visionario, con todo el magnetismo que los locos geniales suelen ejercer sobre nosotros, ni tampoco el del intelectual contemplativo; habían sido algunos personajes secundarios, a los que les cupo en la historia un papel accesorio, seres simples y no obstante tan representativos de la idiosincrasia de los hombres de la ciudad y del país —Bucich, Hortensia Paz y sobre todo Humberto J. d'Arcángelo—, los que habían dejado en mí una huella más profunda. Recordé una frase, hacia el final de la historia, relacionada con la razón que salva a Martín del suicidio —esa idea de Bruno Bassán acerca

excesivo —como amarga y excesiva puede ser la realidad si damos por sentada la veracidad de los hechos en que se basa la crónica—, mi lectura original, la angustia, el odio, el placer diabólico que a un muchacho ilusionado, idealista y por lo tanto herido por el descubrimiento de la realidad, como era yo, produjeron el comprobar que no estaba solo, que había en el mundo otros seres que tenían mis mismos anhelos y padecían mis mismos sufrimientos, me hacían suponer ahora, muchos años después, que aquel que hubiera llevado como compañía de viaje un libro como ése no podía ser sino un muchacho, un estudiante, con similares características a las de mi propia personalidad a la misma altura de la vida. O quizá, simplemente, era la nostalgia por un viejo tiempo definitivamente pasado el impulso que me obligó, una vez que tuve el volumen en mis manos, a sacar la cartera y pagar al librero el precio que en temblorosos números verticales, escritos a lápiz, indicaba la primera página.

Durante la larga noche de ese viaje, escapándole al sol, volví a leer la crónica de los hechos y circunstancias que preludiaron el asesinato y el suicidio con cuya noticia periodística se abre el relato, actos violentos sobre los cuales contribuye a echar alguna luz, aunque más no sea velada y tangencial.

Cuando la cabina quedó a oscuras y vi que mi vecino se disponía a dormir, pedí a la camarera autorización para cambiarme de asiento —el avión no llevaba más de la mitad del pasaje— de modo de no molestar a nadie con la lamparilla individual. Me ubiqué en una hilera que estaba vacía y, resignado de antemano a no pegar los ojos —me resulta imposible dormir en los medios de transporte—, me dispuse a leer por segunda vez aquella extraña y terrible historia.

Al llegar a Buenos Aires y reencontrarme con mi familia y mis amigos, después de varios años, me olvidé del libro cuyas páginas había recorrido de un tirón, al contrario de la primera oportunidad en que lo había hecho lenta y minuciosamente, a lo largo de muchos días, releyendo las palabras y los párrafos con un placer que hoy, con la perspectiva del tiempo, me atrevería a calificar de morboso. El reencuentro estuvo lleno de alegrías y nostalgias: un aluvión y un borboteo de historias contadas apresuradamente, de manera compulsiva, que nos revelaban, a mis amigos y a mí, todo lo que éramos de nuevo, cuánto habíamos perdido, cómo se habían alejado, con divergencias tal vez insalvables, nuestros caminos respectivos. Más tarde, pasado el entusiasmo incial, mi vida de desocupado temporario empezó a llenarse de vacíos que yo, empecinadamente, me ocupaba en cubrir con lentos y minuciosos recorridos por las calles de mi vieja y querida ciudad. Eran paseos melancólicos, solitarios, en esas horas

que sólo los desocupados están en condiciones de gozar o de sufrir, cuando las calles y las plazas, la costa y el puerto, les pertenecen exclusivamente, no porque estén solitarios, sino al contrario: porque estando colmados por una multitud que tiene rigurosamente marcados sus circunstanciales y transitorios destinos —se desplazan veloz y epidérmicamente desde y hacia puntos determinados, se ocupan febrilmente de tareas a realizar en lugares ciertos y absurdos— quedan abandonados a su observación desapasionada y crítica. Mis paseos, más que tránsitos por el concreto espacio geográfico de la ciudad que veía, eran viajes nostálgicos por el tiempo, hacia el pasado.

Como no podía ocurrir de otro modo, mis pasos, aparentemente sin destino, pronto terminaron llevándome hacia el sur de la ciudad, hacia donde había vivido casi toda la etapa de mi vida que había transcurrido en Buenos Aires, hacia San Telmo, hacia Barracas, hacia la Boca. Y una tarde me encontré subiendo la barranca del parque Lezama, deteniéndome arriba, frente a Paseo Colón, cerca de la esquina de Martín García. Hasta mí llegaron parsimoniosamente los ruidos del tránsito, distantes, como a través de una ventana que les confiriera, por el tamiz acústico del vidrio, un carácter remoto y apacible. Lentamente me fue invadiendo la misma sensación de calma de otros tiempos, cuando desde la barranca de la plaza San Martín y desde este mismo parque Lezama contemplaba, allá a lo lejos, la vida nerviosa de la ciudad.

Transcurrió un tiempo largo, no sé cuánto, antes de que me diera vuelta para internarme en el parque. A mi espalda vibró, lejana y apagada, la sirena de un barco.

De pronto, en un sendero solitario, me encontré con la estatua de la diosa Ceres y, cerca de ella, un banco vacío me trajo el recuerdo del libro que unos días antes había releído. Era tal vez el banco donde se habían encontrado por primera vez Martín y Alejandra. Sin embargo, en ese momento descubrí que en esta nueva lectura lo que más me había atraído no había sido el personaje del adolescente desamparado, ni el de la fascinante mujer atormentada, ni siquiera el del loco visionario, con todo el magnetismo que los locos geniales suelen ejercer sobre nosotros, ni tampoco el del intelectual contemplativo; habían sido algunos personajes secundarios, a los que les cupo en la historia un papel accesorio, seres simples y no obstante tan representativos de la idiosincrasia de los hombres de la ciudad y del país —Bucich, Hortensia Paz y sobre todo Humberto J. d'Arcángelo—, los que habían dejado en mí una huella más profunda. Recordé una frase, hacia el final de la historia, relacionada con la razón que salva a Martín del suicidio —esa idea de Bruno Bassán acerca

del pelotón al que se debe fidelidad, aunque la causa última de su existencia (la guerra) sea absurda e incluso execrable—: «Estaba d'Arcángelo, por ejemplo.» Bucich, Hortensia Paz, Humberto J. d'Arcángelo, con sus comportamientos sencillos, ingenuos, bondadosos, comprensivos, sin duda ni siquiera premeditados, sino llenos de una espontánea solidaridad, habían impedido que Martín se suicidara. Sobre todo Humberto J. d'Arcángelo. Me di cuenta que el personaje de este hombre, simple pero inteligente, escéptico pero tierno, resentido pero generoso, que representaba un prototipo de esa clase de porteños de los que se pueden encontrar miles y miles en los cafés de los suburbios de la ciudad, me atraía con una fuerza que al comienzo no hubiera sido capaz de imaginarle. Bajé la barranca del parque cuando atardecía. Se encendían las primeras luces, los colectiveros empezaban a iluminar el número de los tableros, al fondo del Paseo Colón se veían las lámparas rojas en las terrazas de los altos edificios. Caminé por Almirante Brown hasta que advertí que había llegado a la calle Pinzón, por la que me interné recorriéndola lentamente. Buscaba, aunque no lo sabía con claridad, el café de Chichín.

En la vidriera de uno de los tantos boliches, todos parecidos entre sí, que proyectaba un rectángulo de luz mortecina sobre la vereda, estaba la leyenda: «Chichín, pizza, fainá, despacho de bebidas». Las letras, descascaradas, tal vez no habían sido vueltas a pintar desde entonces, pensé. Me detuve ante la puerta. Estaba intranquilo. Comprendí que mis pasos, que me habían traído de manera inconsciente, venían en realidad en busca de D'Arcángelo y que ahora temía no encontrarlo. Pensaba que bien podría suceder que se hubiera muerto, o mudado, o, simplemente, que le hubieran perdido la pista. ¿Pero por qué buscaba D'Arcángelo, a él justamente? Me contesté que quería saber algo más sobre la historia de Martín y Alejandra y que quería saberlo de primera mano, no ya a través del relato de un cronista, aunque pudiera haber sido fiel y respetuoso de la historia original. No obstante, pronto reconocí que no era así, que me estaba mintiendo, que ésa era la excusa que tenía preparada para acercarme a Tito, porque en realidad lo que quería era hablar con alguien que me llevara de vuelta al Buenos Aires que había dejado y que creía que iba a reencontrar a mi regreso, aquel que había fracasado en alcanzar a través de mis amigos, que no habían sabido o no habían querido jugar el rol de puente para cruzar el tiempo que yo mismo les había asignado, absorbidos como estaban por intereses muy diferentes a los que nos preocupaban unos años antes, cuando me había ido, así como fracasaba también en el intento de recuperarlo en mis

paseos solitarios y minuciosos, persiguiendo rastros que algún viento traicionero parecía haberse llevado. Porque para consumar el reencuentro con la ciudad instintivamente sabía que necesitaba de alguien que hubiera permanecido fiel a sí mismo y que me restituyera la sensación de estabilidad que el extrañamiento, primero, y el retorno, después, me habían hecho perder. Y yo, ahora, estaba convencido de que si había alguien capaz de conseguirlo, ese era Humberto J. d'Arcángelo.

Entré, me acerqué al mostrador. Un hombre de gorra y tiradores colorados limpiaba los vasos con un repasador. Me dio un salto el corazón: sin duda era Chichín, más viejo, pero era él. Tuve la extraña certeza de que si estaba Chichín no podía faltar Tito. Observé el local a mi alrededor, pero allí, sin duda, no estaba. Había dos muchachones sentados a una mesa, un hombre de mediana edad en un rincón, tomando una caña con aire soñador y mirada algo turbia, y otro hombre macizo y retacón acodado en el mostrador. Ninguno respondía a las señas de Tito.

Sin dejar el vaso y el repasador, Chichín se me acercó: «¿Qué desea el señó?», me preguntó profesionalmente. Pedí un cinzano con gin, y mientras me lo servía miré las paredes del café, donde, a las viejas fotografías de Gardel, de Fangio y de Tesorieri, descoloridas y ajadas, se habían agregado la de Roma, la de Valentín, la de Angelito Rojas y la de Edmundo Rivero. Cuando Chichín sirvió el vermouth y ponía sobre el mostrador los platitos de los ingredientes, le pregunté «¿Usted conoce a un señor Humberto J. d'Arcángelo?» «¿Quién Tito?», preguntó a su vez levantando la vista y mirándome a los ojos. «Sí, efectivamente, ¿sigue viniendo por acá?», insistí esperanzado. «Sí, por supuesto, raro que todavía no haya llegado. Estará al caer», contestó Chichín. Sentí un gran alivio. Pero Chichín, intrigado, tal vez sospechando vaya a saber qué cosa de ese desconocido, refregaba empecinadamente el estaño con el estropajo a mi alrededor. Por fin no pudo contenerse más y con una entonación ambigua me preguntó: «¿El señó e amigo?» La preocupación de Chichín y mis propias dudas me decidieron a mentir. Tenía esperanzas de reconocerlo en base a sus señas tan características, que se describen en la crónica, pero temía que los años pudieran haberlo cambiado demasiado. Le contesté: «Nos conocemos, pero no mucho, y además hace años que no nos vemos, ¿usted tendría la bondad de avisarme cuando llegue?» «No se preocupe», me tranquilizó Chichín con aire de suficiencia.

Cuando en el vano de la puerta apareció un hombrecito flaco, con la nariz ganchuda y los ojos a los costados de la cara, un poco como los de los pájaros, enfundado en un traje raído, con un escarbadientes

en la boca y un diario arrollado en la mano derecha, que miraba ansiosamente hacia uno y otro lado, antes de que Chichín me lo señalara silenciosamente apuntándolo con el mentón, no dudé de que era él.

«Salú, Chichín», dijo al entrar, y se dirigió a una mesa junto a una ventana que, aunque no tenía ninguna señal que lo indicara, no había duda que le estaba tácitamente reservada.

Me acerqué. Estaba nervioso. No sabía cómo habría de recibirme. Temía el carácter reservado y algo irascible de Tito. «¿Señor d'Arcángelo?», pregunté con timidez. Dirigió hacia mí la nariz filosa, observé su cara angosta, me miró como rebuscando en la memoria quién podía ser este hombre que no reconocía, y dijo con firmeza: «Servidor.» «¿Me permite?», agregué señalando con la mirada el lugar vacío frente a él. «Haga nomá», respondió con un tono obvio e inquisitivo a la vez.

«Tal vez usted se extrañará», empecé a modo de introducción, no muy seguro de mí. Me miró como diciendo que él ya no se sorprendía de nada, que estaba de vuelta de todas las cosas y, desentendiéndose de mi presencia, clavó la vista en la calle, más allá de la ventana. Continué: «Usted no me conoce, pero yo a usted sí.» Volvió a dirigirme la mirada, sin hablar, pero pareciendo decir: «Ah, sí, pero qué me dice, mire qué cosa.» «Es decir», agregué, «no lo conozco personalmente, sino a través de una historia que leí.» «Ah», respondió sin aparentar sorpresa, como si el asunto no le incumbiera o lo tuviera sin cuidado. «Esa historia de aquel chico, Martín», me sentí obligado a aclarar. «Sí, claro», dijo apoyando la mano huesuda y descarnada sobre el diario, la *Crítica,* que estaba abierta en la página deportiva, y como siguiendo el hilo de sus propios pensamientos: «El señó, ¿qué desea servirse?» Le señalé mi vaso sobre el mostrador; entonces pidió: «Chichín, un cinzano con bitter.» Se hizo un incómodo silencio, felizmente interrumpido por Chichín, que llegó con las botellas y mi vaso a medio tomar. «¿Lo viste anoche por la tele?», le preguntó cuando Chichín estaba a nuestro lado. Este hizo un gesto de asentimiento. «¿Y qué te pareció?» «No anduvo mal y ganamo con justicia.» «Sí, tené razón», respondió d'Arcángelo, y agregó: «Todavía falta ensamblamiento en las líneas, pero hay que tener en cuenta que no tuvieron tiempo de acoplarse las nueva aquisicione. Vamo a ver si este año las cosa andan mejor.» «Yo creo que sí, Tito», replicó Chichín mientras le servía el cinzano, y al tiempo que le echaba un chorrito de bitter exclamó: «Esperemo que los millone que hemo invertido en los cra de Ferro y del Palmeira rindan los fruto esperado. De cualquier manera, esta idea de Armando de los torneo de verano en Mar de Plata es buena, permite el afiatamiento del equipo ante del comien-

zo del campionato.» «¿Vo creé?», preguntó Tito con un tono de escepticismo, y sin esperar la respuesta continuó: «A mí, qué queré que te diga, este Armando me parece un chanta. Pa mí que piensa en la guita ante que en el clu.» «¿Te parece?», preguntó Chichín, que aparentaba confiar en la honestidad del presidente, pero que, conociendo la lógica pesimista y demoledora del amigo, temía que, una vez más, el otro destruyera sus esperanzas con argumentos irrebatibles.

D'Arcángelo echó un chorro de soda en el vermouth, picó un ingrediente y dijo: «Mirá, Chichín, pa mí ese tipo e un vivillo. Mucho millone, mucho grande negocio, pero al clu no lo levanta. Si no, ya me lo va a decí cuando avance el campionato.» La mirada de Chichín se iba entristeciendo, como si comprendiera que las esperanzas inveteradamente renovadas eran vanas, y que luego, durante la temporada, Boca, una vez más, sería un fracaso y él volvería a hundirse a su vez, irremisiblemente, en la frustración. Miraba a Tito fijamente, como un condenado a muerte que ya herido espera el golpe de gracia. D'Arcángelo se dirigió a mí como para ponerme de testigo, aunque sin muchas esperanzas acerca del valor que pudiera tener el testimonio de ese desconocido, con un aspecto y una manera de hablar que, si bien no ponía en duda que fueran las de un argentino, eran las de un argentino que había sufrido un proceso, no sabía cuál, que le restaba legitimidad, como si a una bebida original del país se la hubiera intentado mejorar con mezclas extrañas que le habían hecho perder autenticidad. Le devolví la mirada con una expresión indefinida, de la que se pudiera interpretar que combinaba interés y asentimiento tácito, intentando ocultar mi desactualización en el tema que se debatía. D'Arcángelo tomó un sorbo de vermouth, golpeó la *Crítica* con el índice, como si se tratara del texto de una autoridad reconocida sobre el que asentara sus afirmaciones, y dijo con firmeza: «Oíme lo que te digo. Ese tipo dice que con toda esta aquisicione y este torneo de verano que se inventó, la institución gana mucha menega, porque el equipo e una atracción, pero a mí no me la hace tragar. A él el clu le importa esto», y juntó el índice y el pulgar; «a él lo que le importa e que se lo nombre, que se diga "el señó Armando", porque eso le conviene pa sus negocio particulare.» Chichín meneó la cabeza, compungido, sin terminar de desengañarse de la hipocresía que reina en el mundo; aventuró: «¿A vo te parece?» D'Arcángelo sonrió irónicamente: «¿Que si me parece?», y volvió a golpear la *Crítica,* ahora con el dorso de la mano, poniéndola por testigo, ya que visiblemente había abandonado la esperanza de que yo pudiera servirle para tal fin. «¿Me queré decí si no por qué se gasta lo millone que se gasta en la compra de valore de otro clu nacionale y

extranjero y descuida el semillero, con lo que no cuesta mantener La Candela? ¿Y pa qué?, pa que los chico se aburran de estar tapado en la inferiore y se arruinen, o terminen transfiriéndolo por tre guita a algún clu modesto donde empiezan a brillar con mérito propio, haciendo que pongan los ojo sobre ello los clu grande y terminen consagrándose en lo Diablo Rojo o en el Ciclón, y hasta en lo propio Millonario si te descuidá, y que al fin vengan a enllenarno la canastra cuando juegan contra nosotro, que cuando vienen a la Bombonera los ve luchar con una pasión que ya quisieran tener los cra que Armando trae de afuera. Claro, ¡qué van a tener!, si no llevan lo colore azul y oro en el cuore como lo llevaban lo pibe que nosotro mismo, fíjate lo que te digo, nosotro mismo, echamo del clu», y Tito, rojo, enardecido por el furor que le producía tanta injusticia y tanta imbecilidad, se ajustó la corbata raída y se tiró de los puños deshilachados del saco, clavando la mirada llena de ira en la calle Pinzón, más allá de la vidriera.

Aproveché que la concentración en sus argumentos le habían hecho olvidarse de mí, tal vez de todo lo que lo rodeaba, para observarlo con mayor detenimiento. Estaba viejo. Es decir, el pelo blanco y la edad que había calculado que tenía en el año 55, me indicaban que estaba viejo, porque luego, su cuerpo enjuto, la piel de la cara pegada a los huesos del cráneo, las manos descarnadas, debían ser los mismos de entonces, tal vez algunas arrugas más cruzándole la frente, bajándole más profundamente desde la nariz hasta las comisuras de los labios. En tanto, Chichín meneaba la cabeza con desaliento y decía: «Tené razón.»

Tito volvió de su viaje mental a las zonas profundas y crípticas en que se había sumido su pensamiento. Continuó: «¿No lo viste a lo pibe cuando vienen a nuestro fil cómo se entregan a su nuevo colore? Y cuando nos meten un gol, ¿no viste cómo se dirigen con lo brazo en alto a nuestra fiel y sufrida hinchada pa festejarlo? ¿Y vo por qué creé que no van a ofrecerle el tanto a su seguidore y en cambio vienen a refregárnolo a nosotro?» Chichín se encogió de hombros, como diciendo: «Y qué más da, si total, vengan o no vengan, el asunto e que tenemo una pepa má adentro.» «Porque e como decirno: "Vieron gile que se desprendieron de un valor y que este gol, si no hubiera sido por ustede, ahora aumentaría el escor de la azul y oro en lugar de sumarse al del tradicional rival".» Chichín seguía meneando la cabeza, sin capacidad de respuesta, ya casi sin valor siquiera para asentir a las palabras de Tito. Este tomó otro trago de cinzano, pinchó distraidamente un cuadradito de mortadela, tragó el vermouth como un té calmante que lo ayudara a serenar su

exaltación, paseó la mirada en torno suyo, deslizándola sin reparar en nadie, sobre mí y sobre el resto de los parroquianos, que en silencio escuchaban los argumentos rigurosos de ese hombre que exponía con exactitud los razonamientos que tantas veces ellos habían intuido sin lograr desarrollar de un modo coherente. «Yo no digo que el jas que viene de Ferro y el negrito ese que juega en lo do güine no sean valores, no», continuó D'Arcángelo hablando en general, hacia un interlocutor ambiguo y omnipresente: «tiene calidá, no me aparto, la han demostrado en sus respetiva institucione, pero pa jugar en Boca hace falta otra cosa, hace falta que lleven la camiseta en el corazón, que luchen por el triunfo no como profesionale, porque le pagan y porque tienen que justificar el sueldo, la prima y la guita que costaron, sino porque quieren a Boca, como lo quieren lo que vinieron de purrete, lo que a lo ocho año ya vestían la azul y oro. ¿Y queré que te diga má?», agregó Tito fijando su atención nuevamente en Chichín, que se sobresaltó, sin que su imaginación atinara a alcanzar qué nueva y terrible calamidad podía profetizar D'Arcángelo, cuando parecía que ya la copa de la amargura había sido apurada hasta las heces. «Armando lo va a hundir al clu», dijo Tito, y se quedó callado, mirando a Chichín, como reflexionando sobre los acentos que la frase apocalíptica adquiría una vez pronunciada, escrutando la expresión del amigo para averiguar si afloraba en ella un atisbo de protesta y entonces aniquilarlo despiadadamente. Pero Chichín, vencido, no hizo un gesto, ni se movió, ni insinuó una queja. «Lo va a hundir al clu, te digo. A la final lo va a hundir.» Pinchó un dadito de queso, lo masticó y luego se escarbó los dientes picados con su eterno palillo. «Mirá, escuchame bien, Chichín. Armando nos la quiere contar que con el aumento de la recaudacione la institución va a pagar toda la compra y los gasto que hizo pa remodelar el fil municipal de la Perla del Atlántico y que encima va a sobrar guita. Y mirá lo que te digo, resultado no va a haber, porque el equipo va a seguir a lo tumbo, conformate si salimo de la mitá de la tabla p'arriba. La hinchada, fiel y seguidora como e, continuará apoyando a sus jugadore, porque ya hemo visto que los apoyó hasta en lo peore momento, como en el 49, cuando no salvamo del descenso en la última jornada, pero por eso mismo la recaudacione van a ser má o meno la de siempre. Pero ponele que el equipo, e un decir, ponele que el equipo vuelva a brillar en todo su esplendor y obtengamo el campionato.» En la cara de Chichín afloró una luz de ilusión. «Va a ver como a la larga lo gasto exageraos, la inversione millonaria, no alcanzan a compensarse, y el clu se va a la quiebra. Yo no quiero pensar lo que va a pasar si un día nos lo sacamo a este tipo de encima y se destapa la olla, no

van a alcanzar lo año que nos quedan de vida pa pagar la deuda. Ponele la firma, Chichín. Te lo dice Humberto J. D'Arcángelo», y emitió esta terrible sentencia final golpeando reiteradamente sobre la mesita con su índice seco. Chichín se retiró cabizbajo detrás del mostrador.

D'Arcángelo pareció volver a reparar en mi presencia. Me miró abstraído, absorto aún en el hilo de sus pensamientos. Poco a poco su expresión fue cambiando y tornándose interrogativa. Yo lo observaba con timidez, sin atreverme a arrancarlo de sus cavilaciones para explicarle, si es que lograba hacerlo de algún modo plausible, el motivo que me había llevado a buscarlo. Por fin Tito tomó la iniciativa:

«Disculpe si le hice perder su tiempo. Usté dirá a qué debo el honor.»

«Señor d'Arcángelo», empecé a modo de introducción.

«Llámeme Tito», me interrumpió; «todo el mundo me conoce por Tito».

Asentí. «De acuerdo, Tito. Como le dije hace un momento, he leído aquella historia, la de ese chico, Martín, y aquella muchacha. Me interesó sobremanera y pensé, en fin, me atreví a pensar, que tal vez usted, que estuvo tan cerca de Martín, que fue su amigo, quizá pudiera contarme algunas otras cosas sobre aquel caso, sobre ese muchacho, sobre las circunstancias que rodearon su relación con Alejandra e incluso, algo, algún pormenor que la noticia policial y la crónica pudieran haber omitido y que contribuya a echar mayor luz sobre el fatal desenlace de los hechos», mentí, porque no me atrevía a decirle, por timidez y también porque sabía que su propio pudor no lo hubiera admitido, que el verdadero motivo por el que estaba esa noche en la calle Pinzón, en el café de Chichín, frente a él, frente a Humberto J. D'Arcángelo, era simplemente ése, encontrar a Humberto J. D'Arcángelo, a Tito, para pedirle que hablara o que se callara mirando sombríamente la calle Pinzón, y que de ese modo yo pudiera rescatarlo a él y a todos los que como él había conocido en otro tiempo, en esa misma ciudad, y también para, a través de él, rescatar mi ciudad para que, con la ayuda de él, rescatáramos, los dos juntos, la ciudad que había dejado en otro tiempo, mi íntima, misteriosa, inalienable, mágica, imperecedera Buenos Aires.

Me miró con desconfianza. «¿El señó e periodista por un si acaso?»

«No», respondí y, como continuara mirándome interrogativamente, aclaré: «Soy escritor.»

«Ah», dijo, «como el otro», y en las palabras afloró un apenas perceptible tono despectivo.

«No sé si como el otro», acudí dubitativo.

«Se hizo famoso el otro con la historia», dijo sin mirarme, con los ojos en la calle Pinzón, mordiendo un poco la frase, como si tuviera bronca.

«Yo no soy famoso», aclaré.

Volvió a mirarme:

«Bueno, ¿y qué? ¿Quiere hacerse famoso ahora?», insinuó con ironía, pero en seguida pareció arrepentirse, dulcificó la expresión, descontrajo el ceño y la boca que mantenía apretada, tomó su vaso, lo levantó: «Bueno, brindemo por el encuentro. Humberto J. D'Arcángelo, a sus órdene.» Le dije mi nombre.

«Mire, qué quiere que le diga», declaró pasándose la mano por la frente, como si quisiera descorrer un velo que se interpusiera entre el presente y aquellos lejanos recuerdos. «Yo no sé mucho má de lo que cuenta el libro; al contrario, sabía meno, porque de mucha cosa me desayuné cuando lo leí. El pibe era muy reservado, hablaba poco, y aunque vivimo junto un tiempo, en la misma pieza —él dormía en la cama del André, ese hermano menor que yo, que era medio loco y que por aquello tiempo se había ido pa Bahía Blanca—, yo no sabía nada o casi nada de qué era en lo que andaba metido el pibe. Usté sabe, con la cosa del corazón del hombre no hay que jeringuiar. Si te lo abre, lo escuchá y listo, y si te pide un consejo se lo da, que pa algo viste tanto de la vida y la experiencia te sirve, al meno, pa ayudar a otros. Pero si no te dice nada, yo, ni esta boca e mía. ¿Me comprende lo que le quiero decir?»

A todo esto habíamos terminado el vermouth. «¿Otra vuelta?», convidó Tito. Acepté. «Che, Chichín, otra vuelta pal señó y pa mí.»

Tito se había quedado callado, hojeaba la *Crítica*. «Otra ve lo tenemo a lo milico», murmuró. «Bueno, vaya con la novedá, del 30 p'acá lo tenemo cada do por tre. Vienen a limpiar, dicen, a poner orden y a terminar con la corrusión. Cada vuelta, el mismo verso. Luego, cuando se enllenaron lo bolsillo y no saben qué hacer con el paí, se lo largan a lo civile, yal cabo de tre o cuatro año de nuevo el mismo balurdo, que "hay que retablecer el orden y acabar con lo corruto", la excusa de siempre p'agarrar la manija y forrarse ello. ¡Qué paí de mierda!», dijo, cerrando el diario y tirándolo con rabia. «Si a la final, cuanto te avivaste que esto no e má que un cambalache, como dice el gran Discepolín, te da gana de dedicarte a juntar guita, y una ve que afanaste pa toda la cosecha, si ve un mendigo por la calle lo pateá; y si pa amarrocar tené que robarle el pan a la vieja, se lo robá y te quedá piola. Va a ver como encima todo te respetan y te llaman

"señó". Te tené que hacer duro, olvidarte del corazón y pensar sólo en vo, y despué, buena noche», concluyó estirándose las mangas del saco rotoso y ajustándose el nudo de la corbata raída, saco y corbata que parecían demostrar que él continuaba sin aplicar la teoría que, hoy como en el 55, predicaba tan apasionadamente.

«Sí», comenté, «la situación es la de costumbre, pero encuentro la ciudad más triste, la gente parece más desalentada o más egoísta, metida en sus asuntos, ocupándose de sus intereses personales exclusivamente.» Me lanzó una mirada aguda. Como si hubiera sido sorprendido por una apreciación atinada que no hubiera esperado y estuviera reconsiderando el valor que me había asignado en el primer momento.

Chichín había llegado con las botellas y llenaba los vasos.

«¿Qué le pone al cinzano?», preguntó Tito extrañado.

«Gin.»

«¡Qué me dice!», comentó con sorpresa. «E una cosa fina», dijo sin ironía. «¿Y qué tal, queda bien?»

«A mí me gusta. ¿Quiere probar?»

Me detuvo con un gesto de la mano abierta. «No, faltaría má. Yo soy fiel al cinzano con bitter, como lo tomé toda la vida y como lo tomaba mi viejo. Me acostumbré con él, cuando de purrete me llevaba al boliche con sus paisano. El viejo decía que en lugar de irme al café con lo vago del barrio y hacer quién sabe qué cosa, era preferible que estuviera con él al boliche, que así me tenía controlado. Se puede imaginar que al poco tiempo tomaba el vermouth con el viejo y después me iba con lo muchacho a donde se me cantaba, pero al viejo lo dejaba contento, qué va a hacerle, así e la vida», y en la boca de D'Arcángelo se dibujó una sonrisa pícara y a la vez ingenua, igual a la de un chico. Un aire nostálgico y soñador apareció en su cara, un poco como si lo tomara desprevenido, medio de a traición: «Ah, qué tiempo aquello», agregó para sí.

Lo miré sonriendo comprensivamente, pero su rostro ya se oscurecía. «Sabe que el viejo murió, ¿no? ¿No sabía? Sí, murió hace vario año. Pobre, ya estaba muerto en vida, desde que dejó el mateo. Con el reúma apena si podía caminar, y mucho pior desde que Bachicha le hizo lo del tasi. ¿Sabía? ¡Ah, claro!, si lo contaba el libro ese. Pobre viejo, al final sólo vivía de recuerdo, soñando con l'Italia, pensando en la niñé, imaginando que un día, ante de morirse, iba a volver al paese. ¡Pucha con la vida, son toda amargura!»

Le acerqué el platito de las aceitunas. Pinchó una sosteniéndola con el anular. «¿Qué le andaba diciendo?», preguntó, «porque con este asunto del paí terminé yéndome por las rama. Siempre me pasa

lo mismo; cuando me pongo a pensar las cosa que pasan a este paí me olvido de todo lo demá. ¡Ah, sí!», dijo golpeándose la frente; «le contaba que al pibe le di la cama de mi hermano André, el loco. Resulta que André hace unos años se apareció de vuelta por acá, estuvo uno mese con nosotro y un día se fue otra ve, quién sabe a dónde, sin tan siquiera decir chau, ni se despidió del viejo. No se enteró ni de cuándo se murió. Vaya a saber si él mismo no está muerto.» Reflexionó, miró a su alrededor, al salón, que había ido vaciándose de parroquianos, tomó un sorbo de su vaso. «No, seguro que no», continuó, «si a lo loco como el André nunca le pasa nada, tienen un dio a parte, tienen. Por ahí que el día meno pensado se me aparece: «Hola, Tito, ¿cómo va la vida?», y a la noche se acuesta en su cama como si tal cosa. Pero le contaba del pibe, que vivió conmigo un tiempo. Claro que yo me daba cuenta que algo le pasaba, lo veía amargado, el chico sufría, pero me imaginaba que era porque se había quedado sin laburo, ni pa morfar tenía. No le digo que a vece no me maliciaba que le pasaba otra cosa, cosa del cuore, sabe, porque se quedaba callado, má callado que de costumbre, y lo sojo se le llenaban de lágrima; pero yo me hacía el otario, como si no me avivara de nada, porque hay que saber respetar el dolor ajeno, y que un hombre llore por una mujer no e ninguna vergüenza. ¿Quién, por más macho que sea, puede asegurar que nunca le pasó una cosa así? A mí no me la cuentan. Pero el pibe era duro, se la aguantaba solo. Como yo también aquella ve.»

Se interrumpió, pareció arrepentirse de lo que había dicho, terminó su cinzano de un trago, se escarbó los dientes con el eterno palillo y se quedó pensativo, mirando la calle Pinzón.

«Bueno, si le parece vamo yendo», dijo. «¿Cuánto se debe, Chichín?» Chichín miró hacia arriba, hizo cuentas mentales. Saqué la cartera. D'Arcángelo me detuvo enérgicamente. «Faltaría má, esto e como si fuera mi casa, juego de local, yo invito.» Se despidió saludando con el diario: «Chau, hasta mañana.» Moví la cabeza en dirección a Chichín. «Chau, Tito, hasta mañana. Buena noche, señó», respondió Chichín.

Caminamos lentamente por Pinzón, doblamos hacia Brandsen. Al fondo apareció la sombra de la cancha. «Pucha, si este año lográramo obtener el campionato», dijo Tito para sí. Parecía haberse olvidado de los argumentos definitivos con que le había demostrado a Chichín la imposibilidad de que ese hecho se verificara. Aventuró: «¿Le gusta el fóbal?», pero preguntaba con recelo, como si en el fondo estuviera convencido de que la pregunta era ociosa, ya que algo en mi manera de hablar y de vestir le obligaba a descartar una respuesta afirmativa.

«Sí», contesté, «y además soy de Boca». Se le iluminó la cara, preguntó con incredulidad: «¿Lo dice en serio?» «Sí, Tito», le aseguré, «y lo seguí muchos años». «Pero qué me dice», comentó sorprendido, como si de pronto descubriera que la buena nueva puede venir anunciada en los momentos más imprevisibles y de labios de las personas más inimaginables, pensando que después de todo la vida no es tan amarga como parece, y que hay motivos para mantener la esperanza, con un optimismo que, pese a todas sus manifestaciones en contrario, se mantenía vivo en el fondo de su corazón y que era perseverante e indestructible. Le tendí la mano: «Gracia, Tito. ¿Podré volver a visitarlo?» «Cuando quiera», respondió; «ya sabe dónde me encuentra».

Me dirigí hacia Patricios bajo los árboles que hacían más oscura la calle Brandsen. Los vecinos habían sacado las sillas a la calle y desde la penumbra de algún zaguán me asaltaban de repente fragmentos de conversaciones cuyo significado no alcanzaba a comprender, pero que, sin embargo, con los acentos peculiares de sus voces iban restableciendo, poco a poco, mi vieja comunicación instintiva y espontánea con la ciudad.

Al día siguiente, cuando aparecí por lo de Chichín, Tito ya estaba sentado a su mesa. Me llamó con la *Crítica,* sonriéndome alegremente. «¿Cómo andamo? ¿Bien? Siéntese. ¿Qué va a tomar? Tenía ganas de whisky, pero decidí repetir mi conocido cinzano con gin, primero porque dudaba de que Chichín tuviera algo más parecido al whisky que la «doble v», y segundo porque ya había sido suficiente la nota de exotismo del gin con que involuntariamente había desconcertado a Tito el día anterior, como para someterlo a una nueva prueba que pudiera terminar excitando su desconfianza.

Tito parecía de buen humor. Después del brindis me miró con atención, escrutándome, como si pretendiera investigar algo disimuladamente. «Seré indiscreto. ¿Usté, por un casual, anduvo por afuera?» «¿Por afuera cómo, Tito?» «Quiero decir no por el interior, sino por otro paíse, por l'Uropa.» Reconocí que así era y que hacía unos pocos días que había regresado. D'Arcángelo asintió aliviado, como quien comprueba una teoría compleja cuyo sentido intuía, pero que se resiste a ser demostrada racionalmente y se saca con ello un gran peso de encima. «Ya me parecía», dijo con un suspiro.

«¿Por qué?», sonreí.

Me miró un poco perplejo. «No sé, olfato», explicó acariciándose la nariz ganchuda. «Había algo en la forma de hablar, en lo gesto, en la ropa, qué sé yo, algo que me decía que, pese al acento porteño, usté no era de acá o hacía año que faltaba. ¿Y qué tal?»

Lo miré.

«Quiero decir, ¿cómo se vive por allá, entre lo gringo?»

Hice un gesto dubitativo con la cabeza: «Como en todas partes.»

«Pero será lindo, habrá mucha cosa pa ver. ¿Por dónde anduvo?»

Le expliqué que había viajado por diferentes países de Europa, pero que habitualmente había residido en Francia, en París.

Sus ojos tomaron un aire soñador. «¡Qué bárbaro!, como el morocho de l'Abasto, ¿debe ser piola Parí, no?»

Asentí, pero le aclaré que una vez que uno se acostumbró y deja de verla como un monumento o un museo, París es como cualquier ciudad grande del mundo: difícil y hostil, sobre todo cuando se tiene que correr de una punta a la otra, bajo tierra, en el metro, para ganarse la vida.

D'Arcángelo asintió gravemente. «Sí, la vida e jodida en toda parte»; luego recuperó el aire de ensoñación: «Pero sea como sea, Parí, la bohemia, la noche de Montmartre», y se sonrió, parecía sonreírle a algo que tenía dentro suyo. Volvió a ponerse serio; dijo: «Si quiere que le sea sincero, yo, a Bueno Saire, no lo cambio por nada; pero una escapada uno mese a Parí, si tendría guita, le juro que me la hacía.»

De repente se acordó de algo. «¿Y a Italia, estuvo?» Asentí. «¿En el Su? ¿Ah, sí?, ¡qué grande! ¿Y le gustó? ¿Mucho? ¡No me diga! Usté sabe que el viejo era de allá, ¿no? De Italia, del Su. El pobre se murió con la ilusión de volver a ver su tierra, "el paese", ¡pobre viejo!» D'Arcángelo miró hacia afuera, hacia la calle Pinzón, donde iba avanzando la penumbra del atardecer, y disimuladamente se pasó la mano por los ojos, secándose una lágrima.

«Sí», dijo, retomando el tema que había abandonado; «como le decía, la verdad, si alguna ve habría tenido guita, me habría sacado la grande o habría heredado, qué sé yo, e un decir, porque heredar no sé a quién, porque en mi familia, gracia a Dio, somo todo uno muerto de hambre; pero, en fin, las cosa que uno a vece se imagina, me habría ido un tiempo a Uropa, pa conocerla, y sobre todo a Parí, a ver el Sena, el barrio Latino, lo cabaré, lo lugare que inspiraron mucha inolvidable composicione del inmortal Carlito Gardel.»

Chichín lo observaba desde atrás del mostrador, y una barra de muchachones sentados a una mesa prestaba atención. Uno de ellos le dijo burlonamente: «Y bueno, Tito, todavía estás a tiempo, cuando cobré la jubilación a fin de me, cachás el paco, te comprá un pasaje y te piantá derecho pa Parí.» Un como de carcajadas subrayó la broma. Tito hizo un gesto despectivo: «Callesén, manga de vago, que a mí nunca me faltó pa comer, pa vestirme y pa lo vicio, y si alguna ve la cosa vinieron mal barajada y tuve que pegar un sablazo a un amigo,

al me siguiente, sin falta, le devolví la guita. Pero más de uno, que no nombro, anda viviendo del mangazo, que no sé qué va a morfar cuando lo gile se cansen de que lo claven», dijo y lo miró a Chichín, esperando que apoyara sus afirmaciones. Chichín asintió sentenciosamente, admitiendo en forma tácita que él era uno de los giles que contribuía a pagar los vicios del indirectamente aludido.

«La verdá y entre nosotro», continuó D'Arcángelo dirigiéndose nuevamente a mí, «e cierto que lo que cobro de jubilación e una miseria, pero con eso y alguna changuita de pintura que sale a vece me voy defendiendo, y el mango pa parar la olla nunca falta. A ser sincero no me puedo quejar; tengo todo lo que necesito, aunque yo no sea muy gastador y la pieza me salga tre guita, porque, claro, tamién vivo ahí desde que era pibe.» Se estiró las mangas deshilachadas del saco, se ajustó la corbata raída. Miró al frente con sus ojos un poco separados, al costado de la cara, buscando el hilo perdido de la conversación. «¿Qué le iba diciendo? Ah, sí, lo del viaje a Parí. Me hubiera gustado, pero qué le vamo a hacer; la vida se dio de esta manera y no me quejo. Basta la salú.»

Intervine: «De cualquier manera, como me dijo antes, no hubiera ido para quedarse.»

Levantó la mano deteniéndome con el gesto.

«Faltaba má, eso ni pensarlo. Acá pasarán mucha cosa mala, pero este e mi paí y me la aguanto piola. Ademá, Bueno Saire..., me quiere decir dónde encuentra otra ciudá como ésta. Digan lo que digan no hay nada que se pueda comparar. Qué otra ciudad tiene lo museo, lo teatro, lo comercio, la cultura que tiene Bueno Saire. ¿Y la pebeta?, ¿eh?, ¿qué me dice?, dónde encuentra pebeta papa como la porteña. ¿Eh, Chichín?, ¿qué decí vo?»

Chichín elevó la mano, en un gesto que quería decir que era inútil buscar, porque si en alguna parte, tal vez, podía encontrarse una cantidad equivalente de mujeres, nunca, nunca, podría equipararse la calidad.

D'Arcángelo sonrió satisfecho. «Parí claro, Parí tal ve sea má bacana, no me aparto, pero le falta el tango, y eso no se compensa con nada. La prueba la tiene que cuando Parí conoció nuestra música ciudadana la adotó y la introdujo en lo salone.»

Uno de los muchachones le gritó: «Dale, Tito, vo también, no esageré, cómo va a comparar Bueno Saire con Parí», sólo para contrariarlo, porque si alguien hubiera hecho ante él su misma afirmación, seguramente lo habría aniquilado con argumentos terminantes y despectivos. Tito me miró solicitando mi opinión. Aprobé sus palabras. «¿Está de acuerdo?», preguntó con temor pero al mismo tiempo con

esperanza, tal vez un poco sorprendido de que alguien que conocía lugares lejanos mantuviera su fidelidad a Buenos Aires y, a la vez, feliz de que de este modo pudiera comprobarse su teoría.

«Por supuesto», confirmé para no desilusionarlo.

«Ve», dijo mirando de soslayo hacia la mesa de los muchachos, «y lo dice alguien que conoce mundo» para que lo oyeran, pero sin dirigirse directamente a ellos, indicando de ese modo que la objeción no merecía que se tomara el trabajo de rebatirla. Luego, como si quisiera retribuirme lo que había hecho por él, agregó:

«Pero usté venía a verme pa que le hablara de algo concreto, de la historia aquella del pibe, de Martín, y yo lo estoy entreteniendo con pavada.»

Le contesté que no se preocupara, que no había apuro, que momentáneamente no tenía ocupaciones y disponía de todo el tiempo que fuera necesario. Omití decirle que el motivo con que me había acercado a él no era más que una excusa y que lo que pretendía era justamente eso, que hablara libremente.

Se disculpó: «Usté sabrá perdonarme, pero me tengo que ir. E el cumpleaño de una ahijadita, sabe, una pibita de ocho año que lo padre viven al inquilinato, y le llevo un regalo.» Señaló una caja apoyada sobre el antepecho de la ventana que estaba envuelta con papel de fantasía y atada con una cinta de color. «E una muñeca», agregó, y una sonrisa se le dibujó en la cara, «de esa moderna que caminan y dicen mamá y piden pis. Se va a poner contenta la piba. Pero si le parece, mañana que e sábado, almorzamo junto y charlamo largo y tendido».

Durante el almuerzo Tito estuvo muy locuaz. Me contó que a Teresita, la ahijada, le había gustado mucho la muñeca. «La muñeca e casi tan alta como ella», se reía, contento de la magnificencia del regalo.

Habíamos ido a una fonda cercana al café de Chichín y a la salida caminamos hacia Pedro de Mendoza. D'Arcángelo comenzó a hablar de Martín sin necesidad de que se lo recordara (cosa que, por otra parte, no pensaba hacer por los motivos que ya he explicado), cumpliendo su promesa del día anterior.

Llegamos hasta la ribera del Riachuelo. El agua, calma y oleosa, lanzaba reflejos tornasolados bajo el sol furioso de las dos de la tarde. Hacía mucho calor y estaba húmedo junto al río. En los muelles, al lado de los barcos, se apilaban cajones que tendrían que esperar al lunes para ser retirados. En algunas cubiertas la ropa de los tripulantes se secaba al sol. Las grúas inmóviles, los bultos que habían quedado a medio camino en la operación de carga y descarga, por con-

traste con la actividad habitual, conferían a la escena una sensación más acusada de quietud. El silencio era denso como las aguas del río y el chillido de una roldana en la orilla opuesta, el tableteo de los tirantes del puente bajo el peso de un colectivo, adquirían un volumen insólito que ocupaba todo el espacio. Me sorprendí comparando el paisaje con el del Sena y comprobando que, insospechadamente, este cuadro de suburbio feo y sucio, me producía, sin embargo, la misma melancolía —sentimiento, a la vez, levemente doloroso y tenuemente placentero— que la vista del otro río a su paso por París.

D'Arcángelo había estado contemplando el agua en silencio, con las manos en los bolsillos. De repente dijo: «Qué lindo son lo barco, eh.» Se quedó callado, volvió a mirar el panorama que le era tan conocido; sin embargo, parecía emocionado. «Como le pasa a cada porteño solitario y soñador —es decir, a todos, cuando, sin quererlo, aflojan los alertas de la representación de su papel de hombres eficientes y se dejan asaltar por el contemplativo que llevan adentro— cada vez que se decide a dar la cara al río y volviendo la espalda al país interior y terrestre —el cargo de cuya construcción, de la conclusión de la misma, le transmitieron los próceres a través de los libros de lectura del colegio—, siente el llamado nostálgico del mar y de la distancia, rasgo de la herencia de sus antepasados que recibe inscripto en la sangre», pensé.

«A vece quisiera haber sido marinero en lugar de pintor», continuó Tito después de unos momentos de silencio. «Haber recorrido lo mare, conocido el mundo, desembarcado en puerto estraño. Claro que entonce el viejo se hubiera muerto solo..., como el único hijo que le quedaba cerca era yo» e inclinó la cabeza, levantó los hombros sin sacar las manos de los bolsillos, en un gesto mezcla de resignación y de ternura. Resignación que podía sorprender, a primera vista, pues parecía contradictoria con su sentido crítico y su escepticismo. No obstante, era justamente esa parte de sentido común que se manifestaba en su capacidad para resignarse, al permitirle aceptar, aunque a regañadientes, la realidad, y al debilitarle la energía de los impulsos para romper de una vez, y definitivamente con ella, la que le hacía posible y, a la vez, necesario convivir con esa realidad que de otra manera no podría haber enjuiciado y rechazado.

Le propuse que entráramos a tomar un café al bar de la esquina, para protegernos del sol. Me dijo: «No, si se anima vamo a tomar uno mate a mí pieza. Vamo a estar má cómodo. E pobre, pero ahora ya me di cuenta que usté no se fija en esa cosa.»

Entramos por la puerta cochera, que, sin duda, no se cerraba desde hacía años, ya que estaba desvencijada y tenía la madera podrida.

Ahora, en las viejas cocheras había camiones de reparto, una chatita y uno o dos autos de modelo no demasiado reciente, impecables y llenos de accesorios adicionales. Era la hora de la siesta y el inquilinato estaba en silencio. De una pieza salieron los gritos de un chico que jugaba y la voz ahogada de la madre ordenándole que se callara. D'Arcángelo me tocó en un brazo y por gestos me pidió que lo siguiera. Al fondo de la caballeriza, en medio de tablas con rastros de la antigua pintura y trastos viejos, estaban los restos de un coche de plaza. Sólo quedaban unos girones de la lona de la capota, le faltaban trozos de madera, habían desaparecido todas las partes metálicas y, como tenía nada más que una rueda, así, caído sobre un flanco, parecía un barco encallado. Tito se quedó contemplando la victoria con veneración, como si se tratara del cadáver de alguien querido y respetado. Murmuró: «E la 39.»

En una de las paredes de la pieza seguía puesta la vieja foto de Tesorieri, pero, al contrario que en el café de Chichín, no le hacía compañía la de ningún crack de la nueva época, de la denostada, por Tito, era profesional. Sobre un cajón vi el viejo fonógrafo de bocina, pero al lado había otro eléctrico de modelo antiguo. «¿Le gusta el tango?», preguntó casi excusándose, y de inmediato pareció arrepentido de que se le hubieran escapado las palabras, como si temiera haberse entrometido en mi intimidad, forzarme a que, por cortesía, me viera obligado a mentir. «Sí, por supuesto que me gusta», declaré espontáneamente, porque si bien era cierto que cuando muchacho no lo había sabido apreciar, ya que mi generación se había mostrado reacia a aceptarlo, considerándolo una música demodée y adhiriendo, en cambio, a otros ritmos venidos del extranjero, con los años, subrepticiamente, su nostalgia, su sabiduría callejera, había ido conquistándome, pausada pero firmemente. Su expresión se tornó radiante y, a partir de ese momento, me trató con mayor confianza, habiendo descubierto una de esas coincidencias fundamentales que atan indisolublemente los lazos de la verdadera amistad. «¿Y Gardel?», volvió a preguntar más seguro de sí. «Desde luego», respondí de modo obvio. «¿Sí? ¿No quier escuchar un tanguito?», y ya se dirigía a la pila de discos enfundados en sobres gastados y llenos de parches. Puso «Volver» en el tocadiscos eléctrico y me miró sonriente. Me lo estaba dedicando. D'Arcángelo me homenajeaba.

Cuando terminó la canción en la voz de Carlos Gardel, que escuchamos en un silencio religioso, Tito encendió el «Primus» y puso la pava. «Vamo a tomar uno mate, no hay como el mate pa combatir el calor.» Le señalé el fonógrafo de la bocina: «¿Qué pasó?» Hizo un gesto de desaliento. «No funciona», dijo. «Este no se le puede compá-

rar. Lo compré de segunda mano. Será todo lo moderno que se quiera pero no tiene nada que hacer al lado del otro.» Echó varias cucharadas de yerba en el mate. «Cuando se descomponía me lo arreglaba un viejito. Pero se murió, y depué no encontré má nadie que lo entendiera. No saben nada. Me decían: «Mirá, Tito, lo mejor que podé hacer e comprarte otro. A la final te va a salir má barato, porque pa arreglarte éste te voy a tené que cobrar casi tanto como lo que cuesta uno nuevo. No saben nada», repitió. «No le tienen cariño a la cosa», y movió la cabeza como diciendo que todo estaba perdido.

Me alcanzó el mate. «Aquel pibe, Martín», dijo con la mirada distante, reflexionando, mientrts me indicaba una sillita de paja para que me sentara, «las pasó jodidas». Agarró el mate que le devolvía —se había sentado en un banquito de madera junto al calentador—, volvió a cebar despacito, observando atentamente el chorrito de agua que iba llenando la calabaza hasta que la espuma verdosa apareció en la boca. Estaba concentrado, pero se veía que era en otra cosa más allá del mate en lo que pensaba, o mejor, como si estuviera leyendo en la espuma, viendo configurarse en la yerba que subía con el agua viejos recuerdos, escenas del pasado. Chupó por la bombilla. «Era muy sensible. Era un pibe noble, con el corazón abierto, de eso que parecen preparado propio pa que todo lo hijo de puta que andan suelto por el mundo le claven el puñal.» El mate rezongó. D'Arcángelo se quedó con él en la mano durante un momento, pensativo. Agregó con rabia: «Empezando por la misma vieja», y luego con amargura y nostalgia al mismo tiempo «que un hombre no pueda creer en la propia madre e lo pior que le puede pasar». Cebó, me volvió a tender el mate. «Y por si fuera poco, el viejo, un tipo sin carácter, un fracasado. Claro, tal pa cual. La mina, cuando salen loca, se buscan esa clase de tipo pa casarse, así, por un lado son la señora de tal, y por otro yiran a su gusto, sin nadie capá de ponerla en vedera. Porque como no tiene un pelo de zonza, saben lo que le espera si se buscan un macho de verdá p'al casorio.»

Afuera, el conventillo empezaba a despertarse de la siesta. Se oían las voces de los vecinos y las de los chicos que se perseguían chillando por el patio de la antigua caballeriza. Una radio sonaba a toda voz.

Tito arrimó la pava al fueguito bajo el calentador. «Gracia a Dio», dijo, «mi viejo habrán sido pobre, pero fueron padre como la gente. El viejo laburó como un perro pa darno de morfar hasta que estuvimo en edá de ganarno la vida, y mi pobre mama, que esté en la gloria, no vivía ma que pa lo hijo. Y mire que éramo un batallón; y como si eso no bastara lavaba y planchaba p'afuera pa ayudarlo al viejo.» Se

había emocionado. Bajó la cabeza para ocultar la cara removiendo la yerba con la bombilla. Tiró una parte en un papel de diario, escarbó con la cucharita de plástico en la yerbera y agregó yerba nueva.

«Tampoco tuvo suerte con la chica», comenté, mirando las camas, una de las cuales era la de Tito y la otra la de Andrés, el loco, la que había ocupado Martín durante el tiempo en que había vivido en esa pieza.

«*E cierto*», *dijo Tito mientras volvía a cebar.* «*El pibe tuvo mala* suerte. La inesperiencia. Justo a la edá de la ilusione se la viene a cruzar. Yo a *ella no la* juzgo. Qué otra cosa se podía esperar con el quilombo que era la casa y con el pirado del viejo, pero justo, justo, lo viene a encontrar a Martín. Claro, hasta cierto punto e lógico, a ella le hacía falta un muchacho noble, como era el pibe, pa que la ayudara a salir del fango en que se arrastraba, pero pa él fue una desgracia, le terminó de arruinar la vida. Si yo hubiera sabido en lo que andaba.»

Me miró. Su rostro afilado había adquirido una expresión noble, solidaria, que, poco a poco, se fue ensombreciendo. Se veía que no haberlo podido ayudar en el momento preciso, quizá por un exceso de discreción, lo hacía sufrir. Parecía que esto le causaba un remordimiento cuya intensidad no había mermado con los años.

«Usted fue muy importante para él», afirmé.

Se le aclaró la expresión, me miró como preguntando: «¿Usted cree?»

«No le quepa la menor duda», agregué. Usted fue una de las pocas personas, quizá la más importante entre todas, por las cuales Martín no se suicidó.»

El semblante volvió a oscurecérsele. Parecía no haberle gustado la última palabra. Reflexionó. «Sí, Puchito lo ayudó llevándoselo p'al Su, y también aquella chica que lo recogió la noche en que el pibe andaba como loco.»

«Y usted, usted, Tito», insistí.

Me miró con desconfianza. La pasajera ola de ilusión que lo había recorrido cuando sostuve por primera vez la importancia de su papel, había sido reemplazada por el escepticismo: «*Mejor no hablemo*», replicó y me tendió el mate. «El último», dije al aceptarlo.

«¿Supo algo más de él?», pregunté.

«Cuando volvió del Su vino a verme.»

Lo interrogué en silencio.

«Estaba má hombre, má fuerte, má curtido..., pero tenía la misma mirada triste de siempre. *Lo que nacen como Martín no cambian en*

toda la vida. E una cru», y parecía que Tito, en este juicio general aplicado a Martín, se involucraba. Era como si un pudor muy acentuado le impidiera quejarse en nombre propio de los infortunios e injusticias de la vida, de los golpes recibidos de los otros que, menos escrupulosos, más egoístas y más pragmáticos, se encaraman al carro del poder pisando y azotando a los que han quedado abajo por debilidad o por honestidad.

Esta vez fui yo el que se despidió. Tito me acompañó hasta el portón permanentemente abierto del inquilinato. Los vecinos habían sacado las sillas a las galerías y lo saludaban: «Salú, Tito. ¿Ganamo esta noche en Mar de Plata? Anda bien el equipo, ¿eh?» El respondía con frases cortas, prudentes y llenas de reserva: «Vamo a ver.» «E probable.» «Hay que esperar. No no apresuremo.» Los chicos jugaban en el patio. Un hombre en camiseta, con un balde en la mano, lavaba uno de los autos estacionados en las antiguas cocheras.

Cuando llegamos a la puerta le tendí la mano. Tito me la estrechó en silencio. Agotado el tema que me había servido de excusa, acerca del cual D'Arcángelo había dicho todo aquello de lo que era capaz, pregunté: «¿Nos volveremos a ver?» El, que tal vez no se había atrevido a proponerlo por ese recato típico de porteño, que en él se manifestaba de modo particularmente acusado, y esa discreción que le impedía ir un poco más allá por temor a inmiscuirse en los asuntos de los otros, pareció alegrarse de mi invitación y respondió sonriendo: «Por supuesto. Cuando usted quiera.»

A partir de entonces nos vimos con regularidad. Habitualmente iba a buscarlo al bar de Chichín, de quien también me había hecho amigo. Cuando llegaba antes que D'Arcángelo nos poníamos a charlar, generalmente de fútbol o de política. Chichín no terminaba de comprender las causas de las calamidades que tenían que sufrir el equipo y el país. Hacía sus observaciones y se quedaba anhelante, esperando que mis respuestas le revelaran repentinamente un orden de las cosas, que aunque confirmara la desgracia, le diera la tranquilidad de que todo tenía su razón de ser, de que el sufrimiento no era además absurdo. Con D'Arcángelo, a veces, aunque él parecía preferir su mesa en el bar, nos íbamos a caminar en los atardeceres de ese verano y del otoño que lo siguió. Eran paseos apacibles, durante los cuales ninguno de los dos se mostraba excesivamente locuaz, creo que debido a una serenidad que la tarde y la calma de nuestros pasos iban transmitiéndonos y que incluso parecía sosegar la característica inquietud de Tito.

No solíamos salir del barrio porque adivinaba en D'Arcángelo una resistencia a cruzar la frontera de Martín García, como si tuviera rece-

lo de internarse en un territorio desconocido, y no quería violentarlo. Alguna vez que lo hicimos, sin embargo, Tito se puso nervioso, más que de costumbre, era algo inaprehensible de la ciudad que parecía intimidarlo y que, al mismo tiempo, lo maravillaba. Comentó, casi para sí, con frases que daban la sensación de escapársele de modo involuntario: «¡Qué linda e Bueno Saire! Uno nunca termina de conocerla.» Y una vez en que llegamos caminando hasta el obelisco dijo, de ese mismo modo compulsivo, el subconsciente emergiendo irreprimiblemente en las palabras: «¡El centro, qué bárbaro, está papa, el tiempo que hacía que no lo veía!»

Durante una de esas caminatas me preguntó tímidamente: «¿Vino pa quedarse?» «No sé, Tito», le contesté. «Todavía no sé lo que voy a hacer.» Pareció que mi respuesta lo entristecía y esa tarde no volvió a hablar hasta que nos despedimos.

En otra ocasión en que se mostraba especialmente comunicativo me habló de María Elena, la hija del caudillo conservador de Barracas al Norte, de la que había estado enamorado y que ya una vez, al principio de nuestra amistad, estuvo a punto de mencionar. Aún ahora, tantos años después, cuando María Elena debía ser abuela, o tal vez estaría muerta, la recordaba como entonces, como la pebeta rubia que parecía un sueño, y seguía enamorado de ella. Hoy, viejo, con el pelo blanco, Tito mantenía las ilusiones.

Un día, por fin, me despedí de él. Volvía a Europa una vez más. «Lo envidio», me dijo. «Si tendría guita yo también me iba a Uropa. Un tiempo, sabe, pa conocer, porque a Bueno Saire no lo dejo, pa mí no hay nada como Bueno Saire. Usté tal vez se va a reir, pero pese a todo no me arrepiento, de mi vida digo, de haber sido pintor en lugar de marinero y de no haber salido nunca de esta ciudá. Cada uno tiene su destino, y el mío, está claro que tiene nombre: Bueno Saire.» Miró a un punto indeterminado, y en su mirada distante pareció vagar la nostalgia por todo ese mundo que nunca había conocido. Se sonrió y agregó con una cierta obstinación: «Acá estoy contento, sabe, porque yo a esta ciudá la llevo en el cuore», mientras se golpeaba con el índice el pecho esmirriado.

Me apretó la mano. «Si vuelve, aparezca, acá tendrá siempre un amigo.»

Me fui cruzando Martín García, bordeé el parque y subí la barranca por Brasil. Miraba las calles, las casas, los pibes, las mujeres gordas que salían a la puerta en batón floreado, con otros ojos diferentes a aquellos con los que había llegado. Había recuperado la capacidad de sentir otra vez el alma de Buenos Aires. La había recuperado gra-

cias a Tito, que me había enseñado a reconocer las cosas familiares como un médico cuidadoso y sensible hace con el enfermo a quien restituyó la vista después de una larga ceguera. Buenos Aires y yo nos pertenecíamos otra vez. Me iba, pero ahora sabía que habría de regresar, y esto se lo debía a Humberto J. d'Arcángelo.

JORGE A. ANDRADE

Rua J. A. Ferreira, 16, 2.º
2765 Estoril
PORTUGAL

ANEXOS

PUBLICACIONES RECIBIDAS

REVISTAS

Acta literaria. Publicación anual del Departamento de Lingüística y Literatura, Facultad de Humanidades, Universidad de Concepción, número 6, 1981.

Agón. Año 1, número 1, 1982.

Alcance. Revista de poesía, número 9, León. Contiene textos inéditos de Carlos Edmundo de Ory.

Aleph. Número 40, enero-marzo 1982.

Aleph. Número 41-42, abril-septiembre 1982.

Revista Aleph. Número 41-42, abril-septiembre 1982.

Algaria O. Apuntes literarios, octubre 1982.

Anales. De la Real Academia Nacional de Medicina, tomo XCIX, 1982.

Anales. De la Real Academia de Medicina, 1981.

Análisis. Organo nacional e internacional, Santo Domingo, número 65, enero de 1982.

Anthropos. Boletín de información y documentación, marzo y agosto de 1982, números 10 y 14.

Anthropos. Boletín de información y documentación, agosto de 1982.

Anuario Estadístico de España. Ministerio de Economía y Comercio, Instituto de Estadística, Madrid, 1981.

Anuario filosófico. Universidad de Navarra, volumen XIV, número 2, 1981.

Anuario. Instituto de Literatura y Lingüística de la Academia de Ciencias de Cuba, número 9.

Arabismo. Informativo, julio-septiembre 1982.

Arabismo. Número 33, enero-marzo de 1982.

Araucaria de Chile. Número 20, 1982.

Araucaria de Chile. Número 19, 1982.

Araucaria de Chile. Número 17, 1982.

Archivo Hispalense. Revista histórica, literaria y artística, Sevilla 1981, tomo LXIV, número 197.

Aroque. Revista de filosofía, tercera serie, número 1, marzo de 1982.

Art Press. Número 56, febrero 1982.

Atenea. Revista de ciencia, arte y literatura, Universidad de Concepción, Chile.

Augustinus. Revista trimestral publicada por los Padres Agustinos Recoletos, números 105-108, enero-marzo 1982.

Augustinus. Revista trimestral publicada por los Padres Agustinos Recoletos, números 107-108, julio-diciembre 1982.

Bacarola. Revista municipal de las letras, febrero 1982, números 8 y 9, Albacete.

Bahía. Número 48, Algeciras, febrero de 1982.

Boletín de Estadística. Ministerio de Economía y Comercio, Instituto Nacional de Estadística, número 430, julio-agosto 1981, Madrid.

Boletín del Instituto de Estudios Asturianos. Número 104, Oviedo, septiembre-diciembre 1981.

Boletín Informativo. De la Fundación Juan March, número 115, mayo de 1982.

Boletín Informativo. Fundación Juan March, junio 1982, número 116.

Boletín Informativo. Fundación Juan March, número 118, septiembre de 1982.

Boletín Informativo. Fundación Juan March, número 113, marzo 1982.

Boletín Informativo. Fundación Juan March, número 112, febrero 1982.

Bulletin Analytique de Documentation Politique, Economique et Sociale Contemporaine. Año 36, 1981, número 10.

Bulletin Analytique de Documentation. Politique, Economique et Sociale Contemporaine. Año 37, 1982, números 2 y 3.

Bulletin Analytique de Documentation Politique, Economique et Sociale Contemporaine. Año 37, número 4, 1982.

Burgense. Collectanea Scientifica, Facultad Teológica del Norte de España, Burgos 1982, número 23.

Burgense. Collectanea Scientifica, Facultad Teológica del Norte de España, número 22/2, Burgos, 1981.
Cahiers. Rumains d'Etudes Litteraires, marzo 1981, Universidad de Bucarest.
Cahiers. Rumains d'Etudes Litteraires, números 1 y 2, 1981, Editions Univers, Bucarest.
Camp de L'Arpa. Revista de literatura, número 100, junio 1982.
Camp de L'Arpa. Revista de literatura, número 97, marzo 1982.
Camp de L'Arpa. Revista de literatura, números 98-99, abril-mayo 1982.
Camp de L'Arpa. Revista de literatura, números 93-94, diciembre 1981.
Camp de L'Arpa. Revista de literatura, números 79-80, septiembre-octubre 1980.
Candil. Revista de flamenco, peña flamenca de Jaén, mayo-junio 1982, número 22.
Candil. Revista de flamenco, peña flamenca de Jaén, julio-agosto 1982, número 21.
Candil. Revista de flamenco, peña flamenca de Jaén, septiembre-octubre 1982, número 23.
Candil. Revista de flamenco, peña flamenca de Jaén, marzo-abril 1982, número 20.
Candil. Revista de la peña flamenca de Jaén, enero-febrero 1982, número 19.
Candil. Revista de flamenco, número 18, noviembre-diciembre 1981.
Cantiga. Número 3, octubre de 1982.
Cantiga. Número 2, junio 1982.
Cantiga. Número 1, abril 1982.
Capela. Septiembre de 1982, número 15.
Capela. Número 14, junio 1982.
Caribbean Review. Volumen XI, número 2.
Carta de España. Números 276-277, noviembre 1982.
Carta del Este. Publicación libre e independiente de información general, números 61, 62 y 63, abril-junio 1981.
Casa del Tiempo. Revista de la Universidad Autónoma Metropolitana, volumen II, números 23 y 24.
Casa del Tiempo. Número 15, noviembre 1981.
Casa del Tiempo. Volumen II, número 14, Universidad Autónoma de México.
Casa del Tiempo. Septiembre 1981, volumen II, número 13, Universidad Autónoma Metropolitana.
Cehila. Boletín número 25, junio-octubre 1982.
Cehila. Boletín, Revista del Vaticano, números 22-23, enero-mayo 1981.
Ciencia Interamericana. Volumen 22, números 1-2, Secretaría General de Organización de Estados Americanos.
Cine Cubano, número 100.
Caribbean Review. Volumen XI, número 1.
Coloquio. Número 68, julio 1982.
Coloquio. Revista de letras, número 66, marzo 1982.
Coloquio. Revista de letras, número 65, Río de Janeiro, 1982.
Contextos. Diciembre 1981, número 3.
Creación y Crítica. Revista mensual de cultura, número 4, México, septiembre 1982.
Cuaderno Literario. Julio-agosto-septiembre 1982, Ediciones Rondas, Barcelona.
Cuadernos de Poesía Nueva. Números 21, 22, 23, 24, 26 y 27, Madrid, 1982.
Cuadernos del Mar. Número 12, Valencia, 1981.
Cuadernos Salmantinos de Filosofía IX. Universidad Pontificia de Salamanca, 1982.
Cultura. Revista del Ministerio de Educación de El Salvador, números 68-69, San Salvador, enero-junio 1980.
Contracampo. Revista de cine, año III, número 23, septiembre 1981.
Creación y Crítica. Revista mensual de cultura, número 5.
Crear. Año 2, número 10, septiembre a octubre 1982.
Crear. Año 2, número 8, marzo a mayo 1982.
Cuaderno Literario. Enero-marzo, Ediciones Rondas, Barcelona.
Cuaderno Literario. Abril, mayo y junio, Ediciones Rondas, Barcelona.
Cuadernos de Poesía Nueva. III año, número 20.
Cuadernos de Traducción e Interpretación. Universidad Autónoma de Barcelona, número 1.
Derechos Humanos. Tribuna informativa asociación pro derechos humanos de España, verano 1982.
Diálogo Gitano. II etapa, número 2, enero-febrero 1982.
Diálogos. Revista bimestral, volumen 17, número 4, julio-agosto 1981.
Dinero. Número 41, noviembre 1982.
Dinero. Número 42, diciembre 1982.
Dinero. Revista del dinero y los negocios, números 32, 33 y 35.

Diwan, número 12.
Documentación Educativa. Universidad Pedagógica Nacional, Volumen, VI, número 18.
Dyelta. Revista Literario-Cultural, número 1, 1980, noviembre.
Eco. Número 248, Bogotá, junio 1982.
Eco. Números 236 y 237, junio - julio 1981.
Eco. Mayo 1982, número 247.
Eco. Números 244 y 246, Bogotá 1982.
Eco. Números 240 y 239, octubre 1981.
Eco. Números 242 y 243.
Eco. Número 238, agosto 1981.
Ecos. De la ciudad social provincial de Alcalá de Henares, número 6, Conmemorativo Cervantes.
Ecuador. Bibliografía analítica. Banco Central del Ecuador, año 2, número 3, Cuenca, Ecuador 1981.
Educación. Publicación del Departamento de Instrucción Pública, números 49-50, octubre 1981, Puerto Rico.
El Caracol Marino. Revista de Literatura, número 89, marzo-abril 1981.
El Caracol Marino. Revista de literatura, mayo-junio 1981, números 90-91.
El Ciervo. Año XXX, número 370, diciembre 1981.
El Ciervo. Revista de Información general, número 375, mayo 1982.
El Nacional. Revista mexicana de cultura, números 134, 135, 136, 137, 138 y 139.
El Nacional. VIII época, junio, México.
Equivalencias. Revista de poesía, número 1, invierno 1982, Fundación Fernando Rielo.
Escritos de Filosofía. Año II, número 4, Buenos aires, julio-diciembre 1979.
Espejo. Revista trimestral, Quito, agosto 1982.
Este. Revista de estudios empresariales, número 49, primavera - verano 1982.
Estudios de Deusto. Volumen XXX, fascículo 68, enero-junio 1982.
Estudios Empresariales. Número 48, 1982.
Estudios Filosóficos. Vol. XXXI, año 1982, número 88.
Estudios Filosóficos. Volumen XXXI, año 1982, número 87.
Facetas. Número 57, 1982.
Facetas. Número 55, enero 1982.
Facetas. Número 54, abril 1981.
Feria y Fiestas. Montalbán de Córdoba, agosto 1982.
Fin de Siglo. Revista de literatura, número 0, Jerez de la Frontera, 1982.
Florilégium. Poesía última española. Selección y estudio de Elena de Jongh Rossel. Espasa Calpe. Madrid, 1982.
Foro de las Ciencias y de las Letras. Número 1, Granada, 1981.
Franciscánum. Revista de las ciencias y del espíritu, número 69.
Franciscánum. Revista de las ciencias del espíritu, año XXIV, enero-abril 1982, Bogotá.
La Gaceta del Fondo de Cultura Económica. Nueva época, número 129, septiembre 1981.
Galicia. Número 627, abril 1982.
García Lorca Revjew. Volumen IX, números 1 y 2, Universidad de Nueva York.
Gestión Editorial. Revista de novedades editoriales, noviembre 1982.
Guadalimar. Revista mensual de las artes, año VII, número 68.
Guadalimar. Revista mensual de las artes, número 67.
Guadalimar. Revista mensual de las artes, año VII, número 66.
Guadalimar. Año VII, número 64.
Hispamérica. Revista de literatura, año X, número 30, 1981.
Hispamérica. Revista de literatura, año X, número 29, 1981.
Hemingway, Ernest. Ochenta y cinco poemas. Edición introductora y notas de Nicholas Gerogiannis. Editorial Planeta. Barcelona, 1982.
Hispamérica. Revista de literatura, año X, número 28, año 1981.
Hispanic Journal. Indiana University of Pennsylvania, volumen 3, número 2.
Hispanic Journal. Indiana University of Pennsylvania, volumen 2, número 1, 1980.
Historia 16. Año VII, número 71, 1982.
Historia 16. Abril 1982.
Historia 16. Año VII, número 81.
Historia 16. Año VII, número 80.
Historia 16. Historia de España, año VII, extra XXII, junio 1982.
Historia 16, año VII, número 74, junio 1982.
Historia 16. Año VII, número 73.
Historia 16. Historia de España, año VI, extra XXIV, diciembre 1982.
Historia 16. Número 76.
Historia 16. Año VII, número 75.
Historia 16. Año VII, número 77.
Historia 16. Año VII, número 70, febrero 1982.
Hora de Poesía. Números 21-22.
Hora de Poesía. Noviembre-diciembre, número 12.
Hora de Poesía. Número 15, mayo-junio.

Hora de Poesía. Número 18.
Hora de Poesía. Números 16-17. Barcelona, julio-octubre 1981.
Hora de Poesía. Número 14, marzo-abril.
Humboldt. Número 76, 1981.
Hungría. Número 5, 1982.
Ine. Boletín del Instituto Nacional de Estadística, número 433, enero-febrero, Madrid 1982.
Insula. Revista bibliográfica de Ciencias y letras, números 428-429.
Insula. Número 427, junio 1982.
Insula. Revista bibliográfica de ciencias y letras, número 424, mayo 1982.
Insula. Revista bibliográfica de Ciencias y Letras, número 425, Madrid, abril 1982.
Insula. Número 425, abril 1982.
Insula. Revista bibliográfica de ciencias y letras, número 423, febrero 1982.
Insula. Número 422, enero 1982.
Insula. Revista bibliográfica, número 421, diciembre 1981.
Insula. Revista bibliográfica de ciencias y letras, año XXXVI, número 420, noviembre 1981.
Khipu. Revista bilingüe, sobre América Latina, número 8.
Laberintos. Revista taller de creación literaria, número 1, octubre 1982.
La Gaceta del Fondo de Cultura Económica, número 127, julio 1981.
La Palabra y el Hombre. Revista de la Universidad Veracruzana, abril-septiembre 1981, números 38-39.
Letras de Hoje. Revista de la Universidad Católica de Río Grande Do Sul, número 47.
Leviatan. Revista de hechos e ideas, otoño 1982, II época, número 9.
Leviatan. Revista de hechos e ideas, verano 1982, número 8.
Liminar. Revista de literatura y arte, números 11-12, junio 1982.
Liminar. Revista de literatura y arte, números 9-10, diciembre 1981.
Letracontinua, año 1, número 1, Barquisimeto, febrero 1982.
Logos. Revista de filosofía, número 27, México, 1981.
Los Cuadernos del Norte. Año III, número 15, octubre 1980.
Los Cuadernos del Norte. Año III, número 12, marzo-abril 1982.
Lumen. Volumen XXXI, septiembre-octubre 1982, número 4.
Lumen. Volumen XXXI, número 2, marzo-abril 1982.
Mabat. Instituto Central de Relaciones Culturales Israel-Iberoamérica, número 12, año 1981.
Manxa. Número 20. Ciudad Real, noviembre 1982.
Manxa. Revista de poesía, número 19, julio 1982, Ciudad Real.
Mensaje Iberoamericano. Número 205, noviembre 1982.
Mérida. Informativo municipal, noviembre 1982, número 13.
Mérida. Informativo municipal 1982, números 6, 7 y 8.
Mérida. Número 11, agosto-septiembre 1982.
Mérida. Informativo municipal, número 8, mayo 1982.
Moneda y Crédito. Revista de economía, número 157, Madrid, junio de 1981.
Noticias de Bulgaria. Sofia Press. Bulgaria.
Nuestra Historia. Revista de Historia de Occidente, Buenos Aires, números 27 y 28.
Nuestra Historia. Revista de Historia de Occidente, números 25 y 26.
Nueva Estafeta. Número 47, octubre 1982.
Nueva Estafeta. Números 45-46, agosto-septiembre 1982.
Nueva Estafeta. Número 37, diciembre 1981.
Nuevo Indice. Número 0, septiembre 1981.
Nuevo Hispanismo. Revista crítica mensual. Universidad Internacional Menéndez Pelayo, número 1, 1982.
Obzor. Revista trimestral. Segundo trimestre de 1981.
Páginas de Literatura y Ensayo. Número 3, 1982.
Paredes Núñez, Juan. Los cuentos de Emilia Pardo Bazán. Universidad de Granada, Granada, 1979.
Pensamiento. Revista de investigación e información filosófica, número 150, abril-junio 1982.
Pensamiento. Revista de investigación e información filosófica, número 149, enero-marzo 1982.
Pensamiento Centroamericano. Nicaragua, número 174, enero-marzo 1982.
Pensamiento Iberoamericano. Revista semestral de economía política, número 2, julio-diciembre 1982.
Pensamiento Iberoamericano. Revista de economía política, enero-junio 1982, número 1.
Perspectivas. Revista de la UNESCO, número 771.
Perspectivas. Boletín destinado a la prensa, la radio y la televisión, números 781-782.

Perspectivas. UNESCO, Boletín destinado a la prensa, la radio y la televisión, número 773.

Perspectivas. Boletín destinado a la radio, la prensa y la televisión, número 778.

Perspectivas. Boletín destinado a la radio, la prensa y la televisión, números 774-775, 1982.

Plural. Números 124 y 125.

Plural. Número 128, México.

Plural. Número 129, junio 1982.

Plural. Número 130.

Plural. Número 126.

Plural. Volumen XI-VII, número 127, abril 1982.

Plural. Número 123.

Poder y Libertad. Revista teórica del Partido Feminista de España, marzo 1982.

Poesía de Venezuela. Números 112 y 113.

Proyección. Revista de Teología, número 126, julio-agosto 1982.

Prudentia Iuris. Revista de la Facultad de Derecho y Ciencias Políticas de la Pontificia Universidad Católica Argentina Santa María de los Buenos Aires, número IV, agosto 1981.

Psssth... Pequeñas Cosas. Revista de poesía, Mérida.

Puente del Aire. Número 2, diciembre 1981.

Quaderns de L'Obra Social. Marzo 1982, número 12.

Querno. Cuadernos de cultura, diciembre 1982.

Querno. Cuadernos de cultura, Valencia, enero 1983.

Querno. Cuaderno de cultura, Valencia, octubre 1982.

Querno. Cuadernos de cultura, número de abril 1982, Valencia.

Razón y Fe. Revista Hispanoamericana de Cultura, noviembre 1982, número 1.012.

Razón y Fe. Revista Hispanoamericana de Cultura, mayo de 1982.

Razón y Fe. Revista Hispanoamericana de Cultura, septiembre-octubre.

Razón y Fe. Revista Hispanoamerica na de Cultura, número 1.013, tomo 206, diciembre 1982.

Razón y Fe. Revista Hispanoamericana de Cultura, julio-agosto 1982.

Repertorio Americano. Año VI, números 3 y 4, revista trimestral, 1980.

R. L. A. Revista de lingüística teórica y aplicada, Instituto de Lenguas de la Universidad de Concepción, Chile, volumen 18, 1980.

Repertorio Americano. Año VII, número 2, enero-febrero-marzo 1981.

La Revista Católica. Año LXXXII, número 1.054.

Revista de la Facultad de Ciencias Económicas. Epoca tercera, febrero 1982, número 5.

Revista de la Universidad de Caldas. Volumen 2, número 3, septiembre-diciembre 1981.

Revista de la Universidad de Caldas. Volumen 3, número 1, enero-abril 1982.

Revista de la Universidad de Caldas. Volumen 2, número 2, mayo-agosto 1981.

Revista del Colegio Mayor Nuestra Señora del Rosario. Número 518, mayo-julio, Bogotá, 1982.

Revista del Colegio Mayor Nuestra Señora del Rosario. Número 516, noviembre 1981-enero 1982, Bogotá.

Revista del Colego Mayor Nuestra Señora del Rosario. Número 515, agosto-octubre 1981, Bogotá.

Revista de la Universidad Complutense. 1981, números 2 y 3.

Revista de la Universidad de La Habana. Número 215.

Revista de Occidente. Número 17.

Revista de Occidente. Número 14, junio-julio 1982.

Revista de Occidente. Número 13, mayo 1982.

Revista de Occidente. Números 15-16.

Revista del Colegio Mayor Nuestra Señora del Rosario. Número 517, febrero-abril 1982, Bogotá.

Revista de la Universidad del Yucatán. Mayo-agosto 1981, Mérida-Yucatán, México.

Revista de Cultura Brasileña. Número 52, noviembre 1981.

Revista del Pensamiento Centroamericano. Números 162 a 165, Managua.

Revista de la Universidad de México. Números 9 y 10, enero 1982.

Revista de la Universidad de México. Junio 1982.

Revista de Occidente. Números 6, 7 y 8.

Revista de Occidente. Números 18-19, noviembre-diciembre 1982.

Revista de Occidente. Números 9, 10 y 11.

Revista del Colegio de Bachilleres. Publicación trimestral. Número 2, abril-junio 1979, y número 7, octubre-diciembre 1980, números 3 y 4.

Revista Iberoamericana. Números 118-119, enero-junio 1982.

Revista Iberoamericana. Números 116-117, julio-diciembre 1981.
Revista Iberoamericana. Números 120-121, julio-diciembre 1982.
Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales. Universidad Nacional Autónoma de México.
Revista Mexicana de Cultura. Octubre 1981.
Revista Mexicana de Cultura. VIII época, tomo III, números 119 y 120, año 1982.
Revista Mexicana de Cultura. México, mayo 1982.
Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales. Número 102.
Revista Portuguesa de Filosofía. Fascículo 2/3.
Ribadeneira, Edmundo: El destierro es redondo. Editorial Edilibro, Madrid, 1982.
Río Arga. Revista Navarra de Poesía, número 24, Pamplona, tercer trimestre 1982.
Río Arga. Revista Navarra de Poesía, Pamplona, cuarto trimestre 1982, número 25.
Río Arga. Revista Navarra de Poesía.
Rumania de hoy. Número 2, febrero 1982.
Rumania. Número 2, febrero 1982.
Rumania de hoy. Números 3 y 4, 1982.
Seminarios. Sobre los misterios de la Iglesia. Número 83, enero-marzo 1982.
Rumania de hoy. Número 1, enero 1982.
Semana Santa y Feria de Sevilla. Revista de Primavera 1982, excelentísimo Ayuntamiento de Sevilla.
Sí. (Boletín Bello Español) del Andaluz universal. Ed. Renacimiento.
Sic. Año VI, número 441, enero 1982.
Six. Número 442, febrero 1982.
Solar. Revista del Instituto Municipal de Cultura, Mérida (Venezuela), número 4.
Solar. Revista del Instituto Municipal de Cultura. Mérida (Venezuela).
Studi di Letteratura Ispanoamericana. Número 12, Milán.
Studium. Revista cuatrimestral de filosofía y teología. Vol. XXII, fascículo 2, 1982.
Tareas. Números 50, 51 y 52.
Testimonio Latinoamericano. Número 14, junio 1982.
Tigris. Número 26, marzo-junio 1982.
Triunfo. Año XXXVI, sexta época, número 17, marzo 1982.
Triunfo. Sexta época, números 21-22, julio-agosto 1982.
Universidad de Medellín. Número 34.
Universitas. Número 12, marzo 1982.
Veritas. Número 104, año XXVI.
Vientos del Pueblo. Revista de la Asociación de Amigos de Miguel Hernández, número 0, marzo 1982.
Vozes. Revista de Cultura, números 2 y 3, 1982.
Vozes. Revista de Cultura, número 8, octubre 1981.
Vozes. Revista de Cultura, números 9 y 10, noviembre-diciembre 1981.
Triunfo. Año XXXVI, número 20, junio 1982.
Triunfo. Número 19, mayo 1982.
Universitas. Revista de la Universidad Católica Argentina, número 63, junio 1982.
Vozes. Revista de Cultura, número 5, junio-julio 1982.
Zona Franca. Revista de Literatura, número 27, Caracas 1981.
Zona Franca. Número 26, septiembre-octubre 1981.
Zona Franca. Revista de Literatura, III época, año V, número 29, Caracas 1982.
Zona Franca. Revista de Literatura, III época, año V, número 29, Caracas, mayo-junio 1982.
Zona Franca. Revista de Literatura, número 28, Caracas, marzo-abril 1982.

LIBROS

A

Abd al-Wahhab al-Bayati: El que viene y no viene. Traducción y prólogo de Federico Arbós. Editorial Ayuso. Madrid, 1982.
Abellán, José Luis: El erasmismo español. Introducción de José Luis Gómez Martínez. Espasa Calpe. Madrid, 1982.
Acevedo, Ramón Luis: Desde el Popol-Vuh hasta los umbrales de la novela actual. Editorial Universitaria de Puerto Rico. Barcelona, 1982.
Actas del Séptimo Congreso de la Asociación Nacional de Hispanistas. Roma, 1980. Dos volúmenes.
Aguilar Piñal, Francisco: Historia de Sevilla. Siglo XVIII. Ed. Universidad de Sevilla. Sevilla, 1982.
Alarcón, Pedro Antonio de: Narraciones inverosímiles. Ed. Bruguera. Barcelona, 1982.
Alarcón, Pedro A. de: El sombrero de tres picos. Edición de Laureano Bonet. Editorial Taurus. Madrid, 1982.
Alas, Leopoldo: Su único hijo. Editorial Bruguera. Barcelona, 1982.

Alas, Leopoldo: Adiós cordera. Doña Berta. Editorial Bruguera. Barcelona, 1981.
Alba, Víctor: ¿Dónde está la izquierda? Editorial Planeta. Barcelona, 1982.
Albandoz, Roberto: De buenas a primeras. Ediciones Bahía. Algeciras, 1982.
Albarracín Sarmiento, Carlos: Estructura del «Martín Fierro». John Benjamin B. V. Amsterdam, 1981.
Alberti, Rafael: Versos sueltos de cada día. Seix Barral. Barcelona, 1982.
Alberti, Rafael: Sobre los ángeles. Editorial Alianza. Madrid, 1982.
Aldiss, Brian: Imperios galácticos. Editorial Bruguera. Barcelona, 1981.
Alegría, Ciro: La serpiente de oro. Alianza Editorial. Madrid, 1982.
Alegría, Ciro: El mundo es ancho y ajeno. Prólogo de Mario Vargas Llosa. Espasa Calpe. Madrid, 1982.
Alegría, Ciro: Los perros hambrientos. Alianza Editorial. Madrid, 1982.
Alegría, Ciro: Fábulas y leyendas americanas. Ilustraciones de Horacio Elena. Espasa Calpe. Madrid, 1982.
Alegría, Claribel: Suma y sigue (Antología). Introducción y selección, Mario Benedetti. Madrid, 1981.
Alfaro, Rafael: Música callada. Rota, 1981.
Alianza Editorial: Catálogo General de 1982. Madrid, 1982.
Alonso, Dámaso: Obras completas VI. Góngora y el Gongorismo. Editorial Gredos. Madrid, 1982.
Alonso, Rodolfo: Poesía: lengua viva. Editorial Libros de América. Buenos Aires, 1982.
Alonso, Santos: Tensión Semántica. Prólogo de Rafael Lapesa. Instituto «Fernando el Católico». Zaragoza, 1981.
Alonso Montero, Jesús: Celso Emilio Ferreiro. Ediciones Júcar. Barcelona, 1982.
Altolaguirre, Manuel: Poesías completas. Edición de Margarita Smerdou y Milagros Arizmendi. Ediciones Cátedra. Madrid, 1982.
Alvarez, José María: La edad de Oro. Editora Regional de Murcia. Madrid, 1980.
Alvarez Bravo, Armando: Para domar un animal. Editorial Orígenes. Madrid, 1982.
Alvarez Ortega, Manuel: Templo de la mortalidad. Editorial Ornigraf. Madrid, 1982.
Allen, Woody: Stardust Memories. Editorial Tusquets. Barcelona, 1982.
Aller, César: Cuaderno de otoño. León, 1982.
Amado, Jorge: Tienda de los milagros. Editorial Alianza. Madrid, 1981.
Amado, Jorge: Gabriela, clavo y canela. Alianza/Losada. Madrid, 1981.
Andivia Gómez, Juan: Barajando silencios. Editorial Ministerio de Cultura de Huelva. Huelva, 1982.
Andreas-Salomé, Lou: El Narcisismo como doble dirección. Tusquets editor. Barcelona, 1982.
Andújar, Manuel: Andalucía e Hispanoamérica: Crisol de mestizajes. Sevilla, 1982.
Angulo, Luis Alberto: Sangre de amor correspondido. Editorial Fundarte. Caracas, 1981.
Aranguren, José Luis: Sobre imagen, identidad y heterodoxia. Ediciones Taurus. Madrid, 1982.
Aranzadi, Juan: Milenarismo Vasco. Editorial Taurus. Madrid, 1982.
Arcas Ruano, Carmen: Reiterado naufragio. Editorial Barro, Sevilla, 1981.
Arce, Joaquín: Literaturas italiana y española frente a frente. Espasa Calpe. Madrid, 1982.
Arce, Joaquín: Eugenio Montale. Ediciones Júcar. Barcelona, 1982.
Arenas, Braulio: El castillo de Perth. Seix Barral. Barcelona, 1982.
Arendt, Hannah: Los orígenes del Totalitarismo. 2. El imperialismo. Alianza. Madrid, 1982.
Aretino, Pietro: Diálogos amenos. Editorial Bruguera. Barcelona, 1982.
Arguedas, José María: Todas las sangres. Alianza. Madrid, 1982.
Arie, Rachel: España musulmana. (Tomo III de Historia de España, dirigida por Manuel Tuñón de Lara). Editorial Labor. Barcelona, 1982.
Arlt, Robert: El criador de Gorilas. Editorial Losada. Buenos Aires, 1945.
Arnim, Ludwig Achim Von: Isabel de Egipto o el primer amor de Carlos V. Editorial Bruguera. Barcelona, 1982.
Arrillaga Torréns, Rafael: Introducción a los problemas de la historia. Alianza Editorial. Madrid, 1982.
Asimov, Isaac: La formación de Inglaterra. Alianza Editorial. Madrid, 1982.
Asimov, Isaac: Constantinopla. Alianza Editorial. Madrid, 1982.
Asturias, Miguel Angel: Viento fuerte. Alianza-Losada. Madrid, 1981.
Asturias, Miguel Angel. Leyendas de Guatemala. Alianza Editorial. Madrid, 1981.

Asturias, Miguel Angel. Viajes, ensayos y fantasías. Editorial Losada. Buenos Aires, 1981.

Avila, Pablo Luis. G. García Márquez, I. B. Singer y N. V. Gogol: Tres estructuras paralelas. Universidad de Granada. Granada, 1980.

Ayala, Francisco. De raptos, violaciones, macacos y demás inconveniencias. Seix Barral. Barcelona, 1982.

Ayala, Francisco. Recuerdos y olvidos. Alianza Tres. Madrid, 1982.

Ayer, A. J. Parte de mi vida. Alianza. Madrid, 1982.

Azancot, Leopoldo. El amante increíble. Editorial Planeta. Barcelona, 1982.

Azar, Inés: Discurso retórico y mundo pastoral en la «Egloda segunda», de Garcilaso. John Benjamin B. V. Amsterdam, 1981.

Azcoaga, Enrique: El Dinero. Instituto Fray Bernardino de Sahagún. Diputación Provincial. León, 1982.

Azuela, Arturo: Manifestación de silencios. Editorial Seix Barral. Barcelona, 1980.

Azuela, Arturo: El tamaño del infierno. Seix Barral. Barcelona, 1980.

B

Ba Jin: La familia. Traducción de María Teresa Guzmán. Editorial Bruguera. Barcelona, 1981.

Babel, Isaak E.: Caballería roja. Bruguera. Barcelona, 1982.

Baldwin, James: Sobre mi cabeza. Traducción de Jaime Silva. Editorial Bruguera. Barcelona, 1982.

Balzac, Honoré de: César Birotteau. Introducción de Gabriel Oliver. Editorial Planeta. Barcelona, 1981.

Ballinger, Bill S.: Retrato de humo. Editorial Bruguera. Barcelona, 1982.

Bandura, Albert: Teoría del aprendizaje social. Espasa Calpe. Madrid, 1982.

Bañuelos, Juan: Destino arbitrario. Editorial Papeles Privados, 1982.

Barahona de Soto, Luis: Las lágrimas de Angélica. Edición de José Lara Garrido. Ediciones Cátedra. Madrid, 1981.

Barbero, Teresa: La larga noche de un aniversario. Madrid, 1982.

Barral, Carlos: Los años sin excusa. Memorias (I.). Alianza Editorial. Madrid, 1982.

Bauch, Kurt: La ronda nocturna de Rembrandt. Versión española de Anton Dieterich Atenas. Alianza. Madrid, 1981.

Baudelaire, Charles: Las *flores del mal*. Traducción de Jacinto Luis Guereña. Madrid, 1982.

Baudoy, Michel - Aimé: El *muchacho* del río. Espasa Calpe. Madrid, 1982.

Bauer, Hermann: Historiografía de arte. Editorial Taurus. Madrid, 1981.

Becerro de Bengoa, Fernando: Primicias. Cáceres, 1978.

Beckett, Samuel: Esperando a Godot. Tusquets Editores. Barcelona, 1982.

Beckett, Samuel: Compañía. Epílogo de Aldo Tagliaferri. Editorial Anagrama. Barcelona, 1982.

Beckford, William: Vathek (cuento árabe). Bruguera. Barcelona, 1982.

Bejart, Maurice: Un instante en la vida ajena. Traducción de Mirta Arlt. Cedisa. Buenos Aires, 1982.

Bejel, Emilio: Huellas. Editorial Hispamérica, 1982.

Bellini, Giuseppe: De *tiranos héroes* y brujos. Editorial Bulzoni. Roma, 1982.

Beltrán Guerrero, Luis: El gloria al bravo pueblo. Caracas, 1981.

Benarós, León: El bello mundo. Editorial Emecé. Buenos Aires, 1982.

Benedetti, Mario. Cuentos Alianza Editorial. Madrid, 1982.

Benet, Juan: Una tumba y otros relatos. Taurus. Madrid, 1981.

Benet, Juan: La inspiración y el estilo. Seix Barral. Barcelona, 1982.

Benet, Juan: Sobre la incertidumbre. Editorial Ariel. Barcelona, 1982.

Benet, Juan: La moviola de Eurípides. *Ediciones Taurus. Madrid*, 1982.

Benítez, J. J.: El misterio de Guadalupe. *Editorial Planeta. Barcelona*, 1982.

Bernáldez, José María: Zona Nacional. *Editorial* Emiliano Escolar. Madrid, 1981.

Bernard Shaw, George: El carro de las manzanas. Traducción de Ricardo Baeza. Bruguera. Barcelona, 1982.

Bernárdez, Enrique: Introducción a la lingüística del texto. Espasa Calpe. Madrid, 1982.

Bernhard, Thomas: Sí. Prólogo de Luis Goytisolo. Editorial Anagrama. Barcelona, 1982.

Berrotea, Pedro: La salamandra. Ediciones Alfadil. Caracas, 1982.

Beser, Sergio (editor): Clarín y La Regenta. Ariel. Barcelona, 1982.

Beverly, John R.: Aspects *of Gongora's* «Soledades». John Benjamin B. V. Amsterdam, 1981.

Bilbatua, Miguel: De ocre paramera. Editorial Ayuso. Madrid, 1982.

Bioy Casares, Adolfo: La invención de Morel. El Gran Serafín. Edición de Trinidad Barrera. Ediciones Cátedra. Madrid, 1982.

Blanco Aguinaga, Carlos; Rodríguez Puértolas, Julio; Zavala, Iris M.: Historia social de la literatura española, II tomos. Editorial Castalia. Madrid, 1981.

Blanco Martín, Felicísimo: Los dioses de la calle. Editorial El Telar de Penélope.

Blanquat, José; Botrel, Jean François: Clarín y sus editores. Universidad de Haute Bretagne. Rennes, 1981.

Blas Vega, José: Los corridos o romances andaluces. Madrid, 1982.

Blecua, José Manuel (editor): Don Juan Manuel. Obras completas. Editorial Gredos. Madrid.

Bleiberg, Germán: Selección de Poemas 1936-1973. Editorial Grant & Cutler. Londres, 1975.

Blest Gana, Alberto: Martín Rivas. Edición de Guillermo Araya. Ediciones Cátedra. Madrid, 1981.

Blunt, Anthony: Borromini. Versión española de Fernando Villaverde. Alianza Editorial. Madrid, 1982.

Bly, Peter: Pérez Galdós. La de Bringas. Gran & Cutler Ltd. Londres, 1980.

Bojunga, Lidia: La cuerda floja. Editorial Alfaguara. Madrid, 1981.

Böll Heinrich: El pan de los años mozos. Seix Barral. Barcelona, 1982.

Bontemps, Michel: Los pequeños secretos de los grandes curanderos. Editorial Gedisa. Barcelona, 1982.

Borges, Jorge Luis: Nueve ensayos Dantescos. Introducción de Marcos Ricardo Barnatan. Presentación por Joaquín Arce. Espasa Calpe. Madrid, 1982.

Borges, Jorge Luis (Selección y Prólogo): Francisco de Quevedo, antología poética. Alianza Editorial. Madrid, 1982.

Borges, Jorge Luis: Obras completas en colaboración, 1. Con Adolfo Bioy Casares. Alianza Editorial. Madrid, 1981.

Botas, Víctor: Segunda mano. Oviedo, 1982.

Bracharz, Kurt; Hauptmann, Tatjana: De cómo al topo estuvo a punto de tocarle la lotería. Ediciones Alfaguara.

Brautigan, Richard: Un detective en Babilonia. Editorial Anagrama. Barcelona, 1982.

Burger, C. A.: Las aventuras del barón de Münchhausen. Alianza Editorial. Madrid, 1982.

Bustos Arratia, Myriam: Las otras personas... y algunas más. Prólogo de Raúl Torres Martínez. Editorial Costa Rica, 1978.

Bustos Cerecedo, Miguel: Biografía de un amor. Ediciones Rondas. Barcelona, 1982.

Butler, Samuel: Erewhon o allende las montañas. Editorial Bruguera. Barcelona, 1982.

Butt, John: Miguel de Unamuno. San Manuel Bueno, mártir. Grant & Cutler Ltd. Londres, 1980.

Butterfield, Herbert: Los orígenes de la ciencia moderna. Taurus. Madrid, 1982.

C

Caba, Rubem: Hispan e Iberia. Ediciones Alfaguara. Madrid, 1981.

Cabada, Juan de la: Pasados por agua. Fondo de Cultura Económica. México, 1981.

Cabada, Juan de la: La tierra en cuatro tiempos. Fondo de Cultura Económica. México, 1981.

Cabrera, Hilda: Revolución liberal y restauración borbónica. Editorial Altalena. Madrid, 1978.

Calamity, Jane: Cartas a la hija. 1877-1902. Traducción de Joaquín Jordá. Editorial Anagrama. Barcelona, 1982.

Calver, Louis-Jean: Lingüística y colonialismo. Ediciones Júcar. Madrid, 1982.

Calvo Flores, Joaquín: Calmas y tormentas. Salamanca, 1982.

Calvo Serraller, Francisco: El Guernica, de Picasso. Madrid, 1981.

Camozzi Barrios, Rolando: Con esta muerte ensimismada. Madrid, 1982.

Camus, Albert: Los justos. Alianza Editorial. Madrid, 1982.

Camus, Albert: El malentendido. Alianza. Madrid, 1982.

Camus, Albert: La caída. Alianza Editorial. Madrid, 1982.

Camus, Albert: Calígula. Alianza Losada. Madrid, 1981.

Canales, Alfonso: Glosa. Editorial Arenal. Jerez, 1982.

Canetti, Elías: La conciencia de las palabras. Fondo de Cultura Económica. México, 1982.

Canetti, Elías: La antorcha al oído. Muchnik Editores. Barcelona, 1982.

Cano, José Luis: Antología de los Poetas del 27. Espasa Calpe. Madrid, 1982.

Capdevilla, Arturo: El pensamiento de San Martín. Editorial Losada. Buenos Aires, 1945.

Capecchi, Luisa: Romeo and Juliet: La expansión del tema. Universidad de Zaragoza. Zaragoza, 1982.

Capek, Karel: La guerra de las salamandras. Editorial Bruguera. Barcelona, 1982.

Capitán Díaz, Alfonso: Los humanismos pedagógicos de Francisco Giner de los Ríos y Andrés Manjón. Universidad de Granada. Granada, 1980.

Capote, Truman: Otras voces, otros ámbitos. Bruguera. Barcelona, 1981.

Carande, Ramón: Galería de raros. Alianza Editorial. Madrid, 1982.

Carbonell, Raúl: Interior esencial. Barcelona, 1982.

Carbonell, Raúl: Telón de fondo. Editorial Prometeo. Valencia, 1982.

Cardona Herrero, Sergio; Gómez Ceballos, Buenaventura: Apuntes para una historia de Tetuán. Prólogo de Joaquín Arango. Madrid, 1982.

Cardoso, Inelio: Cuentos completos. Ed. de la Torre. Madrid, 1981.

Carpentier, Alejo: La ciudad de las columnas. Editorial Bruguera. Barcelona, 1982.

Carrascal, José María: Cuatrocientos años triunfales. Plaza y Janés. Barcelona, 1982.

Carrasquer, Francisco: Felipe Alaiz. Estudio y antología del primer escritor anarquista español. Ediciones Júcar. Madrid, 1981.

Casas, Bartolomé de las: Brevísima relación de la destrucción de las Indias. Edición de André Saint-Lu. Ediciones Cátedra. Madrid, 1982.

Castañón, José Manuel: Me confieso bolivarianamente. Ediciones Caracas. Caracas, 1982.

Castellet, José María: Joseph Pla o la razón narrativa. Ediciones Península. Barcelona, 1982.

Castillo Puche, José Luis: Misión Estambul. Prólogo de Milagros Sánchez Arnosi. Editor. Emiliano Escolar. Madrid, 1982.

Castro, Américo: España en su historia, cristianos, moros y judíos. Editorial Crítica. Madrid, 1982.

Castro, Américo: Teresa la Santa y otros ensayos. Alianza. Madrid. 1982.

Cedrón, José Antonio: De este lado y del otro. Editorial Penélope. México, 1981.

Celaya, Gabriel: Penúltimos poemas. Seix Barral. Barcelona, 1982.

Cerdán Tato, Enrique: El mensajero de los últimos días. Ediciones Cátedra. Madrid, 1982.

Cernuda, Luis: Antología. Edición de José María Capote Benot. Ediciones Cátedra. Madrid, 1981.

Cervantes, José Vicente: Luis Candelas y consortes. Edición de Federico Romero Portillo y Alfonso González-Calero. Editora Nacional. Madrid, 1982.

Cervantes, Miguel de: Entremeses. Edición de Jean Canavaggio. Editorial Taurus. Madrid, 1982.

Ciclo de Temas Lorquinos: Introducción general al ciclo: Manuel Muñoz Barberán. Caja de Ahorros de Alicante y Murcia. Murcia, 1980.

II Ciclo de Temas Lorquinos: Caja de Ahorros de Alicante y Murcia. Murcia, 1982.

Cirre, José Francisco: Forma y espíritu de una lírica española. Editorial Don Quijote. Granada, 1982.

Cirre, José Francisco: El mundo lírico de Pedro Salinas. Editorial Don Quijote. Granada, 1982.

Coleridge, S. T.: Balada del viejo marinero y otros poemas. Versión de J. Martín Triana. Madrid, 1982.

Colinas, Antonio: Poesía. 1967-1980. Editorial Visor. Madrid, 1982.

Colinas, Antonio: Vicente Aleixandre. Editorial Barcanova. Barcelona, 1982.

Coll, Aliocha: Vitam Venturi Saeculi. Alfaguara. Madrid, 1982.

Collazos, Oscar: Malraux. Editorial Barcanova. Barcelona, 1982.

Colles, H. C.: La evolución de la música. Editorial Taurus. Madrid, 1982.

Collodi, Carlo: Las aventuras de Pinocho. Editorial Bruguera. Barcelona, 1982.

Conde, Alfredo: Breixo. Cátedra, 1981.

Constant, Benjamín: Adolphe. Traducción de Enma Calatayud. Bruguera. Barcelona, 1982.

Constante, Susana: La creciente. Tusquets Editores. Barcelona, 1982.

Cooper, Fenimore: El cazador de ciervos, dos tomos. Editorial Legasa, 1981.

Cordel, Alfonso: Epica inversa. Ediciones Balneario. Valladolid, 1982.

Coros y Danzas de Lorca: Caja de Ahorros de Alicante y Murcia. Lorca, 1980.

Cortázar, Julio: Bestiario. Ediciones Alfaguara. Madrid, 1982.

Cortázar, Julio: Las armas secretas. Ediciones Alfaguara. Madrid, 1982.

Cotterell, Arthur: La gran tumba imperial de China. Editorial Planeta. Barcelona, 1982.
Cózar, Rafael de (editor): Narradores andaluces. Editorial Legasa. Bilbao, 1981.
Crawford, Michale: La república romana. Ediciones Taurus. Madrid, 1982.
Crespo, Angel: El aire es de los dioses. Editorial Olifante. Zaragoza, 1982.
Crespo, Angel: Antología de la poesía portuguesa contemporánea. Tomos I y II. Ediciones Júcar. Barcelona, 1982.
Cruz, Mario. El inocente: Bruguera. Barcelona, 1982.
Cuadra, Pablo Antonio: Por los caminos van los campesinos. Managua, 1981.
Cuenca, Luis Alberto del; Alvar, Antonio (Selección): Antología de la poesía latina. Alianza Editorial. Madrid, 1981.
Cuenca Toribio, José Manuel: Andalucía, historia de un pueblo. Espasa Calpe. Madrid, 1982.
Cummings, E. E.: La habitación enorme. Traducción de Juan Antonio Santos. Alfaguara. Madrid, 1982.
Curutchet, Juan Carlos: La hora de la matraca. Sevilla, 1981.

CH

Chacel, Rosa: Alcancia (vuelta). Seix Barral. Barcelona, 1982.
Chacel, Rosa: Alcancia (ida). Seix Barral. Barcelona, 1982.
Chacón, Alfredo: Principio continuo (poesía seleccionada 1956 - 1 - 76). Editorial Fundarte. Caracas, 1982.
Chandler, Raymond: Adiós, muñeca. Editorial Bruguera. Barcelona, 1982.
Chandler, Raymond: El lápiz y otros cuentos. Bruguera. Barcelona, 1981.
Charpentrau, Jacques: La familia algarabia. Alfaguara. Madrid, 1982.
Chase, James Hadley: Con las mujeres nunca se sabe. Editorial Bruguera. Barcelona, 1982.
Cheever, John: El narrador. Traducción de José Luis López Muñoz. Editorial Bruguera. Barcelona, 1982.
Chevalier, Maxime (editor): Cuentos españoles de los siglos XVI y XVII. Editorial Taurus. Madrid, 1982.
Chipre y el Movimiento no Alineado: Oficina de información pública. Nicosia. Chipre, 1981.
Chirinos, César: Si muero en la carretera no me pongan flores. Editorial Fundarte. Caracas, 1981.
Chomsky, Noam: Ensayos sobre forma e interpretación. Editorial Cátedra. Madrid, 1982.
Chukri, Mohamed: El pan desnudo. Prólogo de Juan Goytisolo. Editorial Montesinos. Barcelona, 1982.

D

D'Aulnoy, Madame: La corza del bosque. Editorial Bruguera. Barcelona, 1982.
D'Aulnoy, Madame: El pájaro azul. Bruguera. Barcelona, 1981.
Dahl, Roald: James y el melocotón gigante. Ediciones Alfaguara.
Debax, Michelle (edición): Romancero. Editorial Alhambra. Madrid, 1982.
Delgado, Asunción: Castillo rojo. Editorial Institución Cultural Pedro de Valencia. Badajoz, 1979.
Descartes, René: Discurso del método. Dióptrica. Meteoros y geometría. Prólogo. Traducción y notas de Guillermo Quintas Alonso. Ediciones Alfaguara. Madrid, 1981.
Detienne, Marcel: Los maestros de la verdad en la Grecia arcaica. Editorial Taurus. Madrid, 1982.
Díaz-Diocaretz, Myriam: Que no se pueden decir. Nueva York, 1981.
Díaz Valcárcel, Emilio: Mi mamá me ama. Editorial Seix Barral. Barcelona, 1981.
Díaz Valcárcel, Emilio: Figuraciones en el mes de marzo. Seix Barral. Barcelona, 1982.
Dibar, Javier: Lecciones de derecho mercantil. Universidad de Deusto. Bilbao, 1980.
Diego, Eliseo: A través de mi espejo. 1981.
Díez, Gloria: Mujer de aire, mujer de agua. Ediciones Rialp. Madrid, 1982.
Diguardo Bravo, Jose Humberto: Pájaros imposibles. Ed. Vox. Madrid, 1981.
Dindiger, Petra: La barrera. San Sebastián, 1982.
Dinesen, Isak: Carnaval. Prólogo de Mario Vargas Llosa. Traducción de Jaime Silva. Ed. Bruguera. Barcelona, 1982.
D'Ors, Eugenio: Lidia de Cadaqués. Editorial Planeta. Barcelona, 1982.
D'Ors, Eugenio: Diálogos. Prólogo de Jaime Ferrán. Edición de Carlos D'Ors. Edit. Taurus. Madrid, 1981.

Dobles, Julieta: Hora de lejanías. Ediciones Rialp. Madrid, 1982.

Domenchina, Juan José: *Dédalo*. Madrid, 1982.

Donoso, José: Cuatro para Delfina. Seix Barral. Barcelona, 1982.

Dos Passos, John: El gran dinero. (Trilogía USA 3). Bruguera. Barcelona, 1982.

Dos Passos, John: USA 1919. (De la Trilogía USA, el volumen 2). Bruguera. Barcelona, 1982.

Dos Passos, John: *Paralelo 42. Editorial* Bruguera. Barcelona, 1982.

Drieu, Pierre: Historias acerbas. Traducción de Manuel Serrat Crespo. Bruguera. Barcelona, 1982.

Drieu, Pierre: Diario de un hombre engañado. Bruguera. Barcelona, 1981.

Duarte, Rafael: Los viejos mitos del asombro. Ediciones Rialp. Madrid, 1981.

Duby, Georges: El caballero, la mujer y el cura. Ed. Taurus. Madrid, 1982.

Dumas, Alejandro: La dama de las camelias. Traducción de Ana María Moix. Bruguera. Barcelona, 1981.

Dumont, Louis: Homo Aequalis. Taurus. Madrid, 1982.

Dumont, René: Cuba, ¿es socialista? Editorial Tiempo Nuevo, 1970.

Durrell, Gerald: Atrápame ese mono. Alianza Editorial. Madrid, 1982.

Durrell, Gerald: El jardín de los dioses. Alianza. Madrid, 1982.

Dylan, Thomas: Con distinta piel. Editorial Bruguera. Barcelona, 1981.

E

Earle, Peter: García Márquez: Editorial Taurus. Madrid, 1981.

Eco, Humberto: El nombre de la Rosa. Editorial Lumen, 1982.

Ederle, Armando: Vocativi e Querele. Editorial Iltrifoglio. Milán, 1981.

Egea, Javier: Paseo de los tristes. Instituto de Estudios Onubenses. Huelva, 1982.

Eichmann, Adolf: Yo, Adolf Eichmann. Recopilado por el doctor Rudolf Aschenauer. Barcelona, 1982.

El jerez y su vendimia en la poesía española contemporánea: (1948-1980). Cádiz, 1981.

Elias, Norbert: Sociología fundamental. Ed. Gedisa. Barcelona, 1982.

Elliot, J. H. (editor): Poder y sociedad en la España de los Austria. Editorial Crítica.

Eminescu, Mihail: Poemas. Editorial Minerva. Bucarest, 1980.

Ende, Michael: La historia interminable. Traducción de Miguel Sáenz. Editorial Alfaguara. Madrid, 1982.

Enrique, Antonio: La ciudad de las cúpulas. Ed. Rusadir. Granada, 1981.

Eracle, Juan: La doctrina búdica de *la tierra pura. Editorial Taurus. Madrid*, 1981.

Escobar Galindo, David: Sonetos *penitenciales. El Salvador, 1982.*

Escobar Galindo, David: Campo minado. Editorial Ahora. San Salvador, *1981.*

Escobar Galindo, David: La tregua de los dioses. Ministerio de Educación. San Salvador, 1981.

Esquillor, Mariano: Desde la torre de un condenado. Poemas. Zaragoza, 1981.

Estrázulas, Enrique: El ladrón de música. Editorial Legasa. Madrid, 1982.

Etchecopar, Dolores: Su voz en la *mía. Ediciones Corregidor. Buenos* Aires, 1982.

F

Fagundo, Ana María: *Desde Chana*tel, el canto. Sevilla, 1982.

Failde, Domingo F.: Cinco cantos a *Himilce. Jaén, 1982.*

Failde, Domingo F.: Materia de amor. Ediciones Rondas. Barcelona, 1979.

Farmer, Philip José: ¡Cuidado con lo bestia! Editorial Anagrama. Barcelona, 1982.

Favorables París poema. Prólogo de Jorge Urrutia. Editorial Renacimiento. Barcelona, 1982.

Faulkner, William: Sartoris. Seix Ba*rral. Barcelona, 1982.*

Faulkner, William: Intruso en el polvo. Seix Barral. Madrid, 1982.

Faulkner, William: El árbol de los deseos. Editorial Bruguera. Barcelona, 1982.

Faulkner, William: *Santuario. Traduc*ción de José Luis López Muñoz. Editorial Bruguera. Barcelona, 1982.

Faulkner, William: El sonido y la furia. Traducción de Mariano Antolín Rato. Editorial Bruguera. Barcelona, 1982.

Fedou, René: Léxico de la Edad Media. Versión castellana de Demetrio Castro Alfín. Taurus. Madrid, 1982.

Felipe, León: Ganarás la luz. Edición de José Paulino. Ediciones Cátedra. Madrid, 1982.

Felipe, León: Español de éxodo y llanto. Visor. Madrid, 1981.

Ferlinghetti, Lawrence: Un Coney Island de la mente. Traducción y prólogo de Carlos Bauer y Julián Mateos. Ediciones Hiperion. Madrid, 1982.

Fernán Caballero: La familia Alvareda. Ediciones de Julio Rodríguez-Luis. Taurus. Madrid, 1982.

Fernández, Joaquín: Teatro de familia. Madrid, 1982.

Fernández, Joaquín: Oroel. Madrid, 1982.

Fernández Calvo, Manuel: Mar sin orillas. Ediciones Hispanoamericanas de Angaro. Sevilla, 1982.

Fernández Díaz - Martín, Francisco: Cerco de soledades. Badajoz, 1981.

Fernández Molina, Antonio: Antología de la poesía modernista. Ediciones Júcar. Barcelona, 1982.

Fernández Molina, Antonio: Entre las cañas huecas. Institución «Fernando el Católico». Zaragoza, 1981.

Fernández Moreno, César: Sentimientos completos. Ediciones de la Flor. Buenos Aires, 1981.

Fernández Retamar, Roberto: Poeta en La Habana. Introducción de José María Valverde. Editorial Laia. Barcelona, 1982.

Fernández Santos, Jesús: Laberintos. Seix Barral. Barcelona, 1982.

Fernández Santos, Jesús: Cabeza rapada. Seix Barral. Barcelona, 1982.

Fernández Santos, Jesús: La que no tiene nombre. Estudio preliminar de Jorge Rodríguez Padrón. Espasa Calpe. Madrid, 1982.

Fernández Santos, Jesús: Palabras en libertad. Ariel. Barcelona, 1982.

Fernández Santos, Jesús: Jaque a la dama. Editorial Planeta. Barcelona, 1982.

Ferrater Mora, José: Claudia, mi Claudia. Alianza 3. Madrid, 1982.

Ferreiro, Celso Emilio: El alcalde y otros cuentos. Ediciones Júcar. Madrid, 1981.

Ferreras, Juan Ignacio: La estructura paródica del Quijote. Taurus. Madrid, 1982.

Fichte, Hubert: Ensayos de pubertad. Traducción de Juan J. del Solar. Ediciones Alfaguara.

Finkielkant, Alain: El judío imaginario. Editorial Anagrama. Barcelona, 1981.

Fischer-Dieskau, Dietrich: Wagner y Nietzsche. Editorial Altalena. Madrid, 1982.

Fitzgerald, F. Scott: El precio era alto. Editorial de Marcelo Cohen. Volumen 2. Editorial Bruguera. Barcelona, 1982.

Flaubert, Gustavo: La educación sentimental. Alianza Editorial. Madrid, 1981.

Flax, Hjalmar: Tiempo adverso. Biblioteca Atlántica. Barcelona, 1982.

Flores Jaramillo, Renan: Militaria. Planeta. Barcelona, 1982.

Florit, Eugenio: Obras completas. Volumen III, editado por Luis González del Valle y Roberto Esquenazi-Mayo. Society of Spanish and Spanish American Studies. 1982.

Fokkema, D. W./Ibsch, Elrud: Teorías de la Literatura del siglo XX. Editorial Cátedra. Madrid, 1981.

Fontane, Theodor: Effie Briest. Editorial Bruguera. Barcelona, 1982.

Forega, Manuel: Un infierno de salvación. Editorial Puyal. Barcelona, 1982.

Forster, E. M.: La mansión. Alianza Tres. Madrid, 1981.

Foster, David William: Antología poética del Marqués de Santillana. Taurus. Madrid, 1982.

Frabetti, Carlo: Epicentro. Editorial Prometeo. Valencia, 1982.

Frankfort, Henri: Reyes y dioses. Alianza Editorial. Madrid, 1981.

Friedrichs, G./Schaff, A.: Microelectrónica y sociedad para bien o para mal. Editorial Alhambra. Madrid, 1982.

Frisch, Max: El hombre aparece en el holoceno. Traducción de Eustaquio Barjau Ediciones Alfaguara. Madrid, 1981.

Fucik, Julius: Reportajes al pie de la horca. Editorial Bruguera. Barcelona, 1982.

Fuentes, Carlos: Orquídeas a la luz de la luna. Seix Barral. Barcelona, 1982.

Fuentes, Carlos: La región más transparente. Edición de Georgina García Gutiérrez. Ediciones Cátedra. Madrid, 1982.

Fuentes, Víctor: El cántico material y el espiritual de César Vallejo. Barcelona, 1981.

Fuertes, Gloria: Donosito, el oso dorado. Editorial Emiliano Escolar. Madrid, 1981.

Fuller, Samuel: El rifle. Editorial Fundamento. Madrid, 1982.

G

Gabeira, Fernando: El crepúsculo del macho. Editorial Anagrama. Barcelona, 1982.

Gabriel Báñez, José: El capitán Tresguerras fue a la guerra. Ediciones de la Flor. Buenos Aires, 1980.
Gala, Antonio: Noviembre y un poco de yerba. Petra regalada. Edición Phillis Zatlin Borling. Editorial Cátedra. Madrid, 1981.
Galanes, Miguel: Urgencias sin nombre. Ediciones Rialp. Madrid, 1981.
Galeano, Eduardo: Memorias del fuego (I). Los nacimientos. Siglo XXI, editores. Madrid, 1982.
Gallardo, José Carlos: Manifestación. Talavera de la Reina, 1981.
Gallardo, José Carlos: Crónica de las postrimerías. Rota, 1980.
Gallardo, José Luis: Babel Insularia (Ensayos lacanianos). Universidad a Distancia. Madrid, 1981.
Gamoneda, Antonio: Blues castellano. Oviedo, 1982.
Gaos, Vicente: Obra poética completa. Institución «Alfonso el Magnánimo». Diputación Provincial de Valencia. 1981.
García, Consuelo: Las cárceles de soledad real. Alfaguara. Madrid, 1982.
García, Consuelo: Luis en el país de las maravillas. Editorial Lumen. Madrid, 1982.
García Bergua, José: Karpus Minthej. Fondo de Cultura Económica. México, 1981.
García Guillén, Mario: Poemas de Amor e Solisao. Editorial Loyola. Sao Paulo, 1982.
García Gallego, José Luis: Lecturas para un concierto de Haydn. Edición Angel Caffarena. Málaga, 1982.
García Hortelano, Juan: El gran momento de Mary Tribune. Alfaguara, 1982.
García Lorca, Federico: Libro de poemas (1921). Edición Crítica de Ian Gibson. Ariel. Barcelona, 1982.
García Lorca, Federico: Poesía, II volumen. Edición de Miguel García-Posada. Madrid, 1982.
García Lorca, Federico: Lola, la comedianta. Alianza Editorial. Madrid, 1981.
García Lorca, Federico: Canciones. Alianza Editorial. Madrid, 1982.
García Lorca, Federico: Yerma. Poeta en Nueva York. Editorial Bruguera. Barcelona, 1982.
García Lorca, Federico: La casa de Bernarda Alba. Alianza Editorial. Madrid, 1981.
García Lorca, Federico: Poeta en Nueva York. Tierra y luna. Edición crítica de Eutimio Martín. Ariel. Barcelona, 1982.
García Márquez, Gabriel: Cien años de soledad. Espasa Calpe. Madrid, 1982.
García Márquez, Gabriel: El olor de la Guayaba. Editorial Bruguera. Barcelona, 1982.
García Nieto, José: Tregua. La red. Geografía es amor. Espasa Calpe. Madrid, 1982.
García Ponce, Juan: La cabaña. Editorial Montesinos. Barcelona, 1982.
García Sánchez, Javier: Holderlin. Barcanova. Barcelona, 1982.
García Serrano, Rafael: Frente Norte. Editorial Planeta. Barcelona, 1982.
García Viño, M.: Polución. Madrid, 1982.
Garín, Eugenio: Ciencia y vida civil en el Renacimiento italiano. Taurus. Madrid, 1982.
Garmendia, Salvador: Memorias de Altagracia. Edición de Oscar Rodríguez Ortiz. Ediciones Cátedra. Madrid, 1982.
Garosci, Aldo: Los intelectuales y la Guerra de España. Ediciones Júcar. Madrid, 1981.
Garrido Chamorro, Manuel: A través de las frondas doradas. Editorial Playor. Madrid, 1981.
Gattai, Zelia: Anarquistas, gracias a Dios. Losada, 1981.
Geada, Rita: Vertizonte. Editorial Hispanova.
Gelman, Juan: Citas y comentarios. Visor. Madrid, 1982.
Geron, Cándido: El invencible de los tiempos. S/e, Santo Domingo, 1982, 83 páginas.
Giardinelli, Mempo: El cielo con las manos. Ediciones del Norte, 1981.
Gil-Albert, Juan: Antología poética: 1936-1976. Editorial Plaza y Janés. Barcelona, 1982.
Gil-Albert, Juan: Variaciones sobre un tema inextinguible. Editorial Renacimiento. Barcelona, 1982.
Gil de Biedma, Jaime: Las personas del verbo. Seix Barral. Barcelona, 1982.
Gil de Biedma, Jaime: Antología poética. Alianza Editorial. Madrid, 1981.
Gil Fernández, Luis: Panorama social del humanismo español (1500-1800). Editorial Alhambra. Madrid, 1981.
Giménez-Arnau, Jimmy: Los insatisfechos. Editorial Planeta. Barcelona, 1982.
Gimferrer, Pere (Ed.): Octavio Paz. Taurus. Madrid, 1982.
Gimpel, Jean: La revolución industrial en la edad media. Editorial Taurus. Madrid, 1982.

Giorgio, Marosa di: La liebre de marzo. Editorial Calicanto. Uruguay, 1981.

Gironella, José María: El escándalo del Islam. Editorial Planeta, Barcelona, 1982.

Godemberg, Isaac: Hombre de paso. Ediciones del Norte.

Gombrowicz, Witold: Cosmos. Seix Barral.

Gombrowicz, Witold: La seducción. Traducción de Gabriel Ferrater. Seix Barral. Barcelona, 1982.

Gómez, Iliana: Confidencias del cartabón. Ediciones Fundarte. Caracas, 1981.

Gómez de la Serna, Ramón: La quinta de Palmira. Edición y estudio crítico por Carolyn Richmond. Espasa Calpe. Madrid, 1982.

Gómez Yebra, Antonio: Norvegicus. Editorial Banda de Mar. Málaga, 1981.

Góngora, Luis de: Romances. Edición de Antonio Carreño. Ediciones Cátedra. Madrid, 1982.

Góngora, Luis: Poesía. Edición de J. M. Caballero Bonald. Editorial Taurus. Madrid, 1982.

González Mázquez, Felipe: Discurso de investidura. Madrid, 1982.

González Rojo, Enrique: Por los siglos de los siglos. Edición Papeles Privados. México, 1981.

González Torres, Rafael A.: Un hombre se ha puesto de pie. Editorial Universitaria de Puerto Rico, 1981.

González Torres, Rafael A.: La obra poética de Félix Franco. Oppenheimer. Editorial Universitaria de Puerto Rico. Barcelona, 1979.

Gordimer, Nadine: El conservador. Tusquets editores. Madrid, 1982.

Goscinny, Sempé: Joaquín tiene problemas. Ediciones Alfaguara.

Goytisolo, Juan: La isla. Seix Barral. Barcelona, 1982.

Grao, Julien: El mar de las sirtes. Seix Barral. Barcelona, 1982.

Granell, Eugenio F.: La novela del indio Tupinamba. Madrid, 1982.

Graves, Robert: El grito. Traducción de Lucía Graves. Editorial Bruguera. Barcelona, 1982.

Grimm (hermanos): Cuentos de la infancia y del hogar. Bruguera. Barcelona, 1982.

Gripe, María: El auténtico Elvis. Alfaguara. Madrid, 1982.

Grosso, Alfonso: La zanja. Editorial de José Antonio Fortes. Editorial Cátedra.

Grosso, Alfonso: Giralda. Editorial Planeta. Barcelona, 1982.

Guelbenzu, José María: El pasajero de Ultramar. Alianza editorial. Madrid, 1982.

Guerra Garrido, Raúl: Escrito en un dólar. Editorial Planeta. Barcelona, 1982.

Guido, Beatriz: La caída. Alianza tres/Losada. Madrid, 1981.

Guido, Beatriz: Apasionados: Editorial Losada. Buenos Aires, 1982.

Guimaraes Rosa, Joâo: Noches del sertón. Seix Barral. Barcelona, 1982.

Guimaraes Rosa. Joâo: Uruburuquaquá. Seix Barral. Barcelona, 1982.

Gullón, Agnes: La novela experimental de Miguel Delibes. Ediciones Taurus. Madrid, 1982.

Gullón, Germán: Poesía de la vanguardia española (antología). Ediciones Taurus. Madrid, 1981.

Gurriarán, José Antonio: La bomba. Ediciones Planeta. Barcelona, 1982.

Gutiérrez Vega, Hugo: Antología. Universidad Nacional Autónoma de México.

Gutiérrez Vega, Hugo: El teatro en México. Instituto de Estudios Latinoamericanos. Salamanca, 1982.

Guzmán, Flora: La España de Goya. Ediciones Altalena. Madrid, 1982.

Guzmán Camacho, Juan A.: No fuimos lo pensado. Editorial Club de escritores onubenses. Huelva, 1979.

Guzmán Camacho, Juan Antonio: Sin nada que callar. Huelva, 1981.

H

Haltenoff Nikiforos, William: Crepúsculo y resurrección. Ediciones La Lámpara Errante. Buenos Aires, 1982.

Harris, Frank: Mi vida y amores. Ediciones Júcar. Madrid, 1982.

Hart, Thomas R.: Gil Vicente. Casandra and Don Duardos. Grant & Cutler Ltd. Londres, 1980.

Hartling, Peter: Ben quiere a Ana. Ediciones Alfaguara.

Hasler, Rodolfo: Poemas de arena. Barcelona, 1982.

Henry, O.: Cómo asaltar un tren. Bruguera. Barcelona, 1982.

Hermes González: Jaque mate al ángel obsceno. Editorial Dendrónoma. Madrid, 1981.

Hernández, Pascual Pedro: Me muero de ser. Madrid, 1982.

Hernández, Pascual Pedro: Yo: mi error más inolvidable. Editorial Alaceia. Madrid, 1982.

Hernández Montoya, Roberto: El libro del mal humor. Fundarte. Caracas, 1981.

Hernando, Teófilo: Dos estudios históricos (vieja y nueva medicina). Espasa Calpe. Madrid, 1982.

Hervella, Pilar: La Generación de la sonrisa. Editorial Vox. Madrid, 1982.

Hesse, Herman: Escrito en la arena. Antología poética preparada y traducida por Jenaro Talens. Madrid, 1977.

Hierro, José: Aurora de Albornoz. Ediciones Júcar. Barcelona, 1982.

Highsmith, Patricia: Crímenes imaginarios. Editorial Anagrama. Barcelona, 1982.

Higsmith, Patricia: A pleno sol. Editorial Anagrama. Barcelona, 1981.

Hiriart, Rosario: Conversaciones con Francisco Ayala. Espasa Calpe. Madrid, 1982.

Historia de la Literatura Hispanoamericana: Tomo I. Epoca Colonial. Coordinador: Luis Iñigo Madrigal. Ediciones Cátedra. Madrid, 1982.

Hoyle, Fred: ¿Energía o extinción? Alianza Editorial. Madrid, 1981.

Huerta, Jorge A.: Chicano Theater. Themes and Forms. Editorial Bilingüe. Michigan, 1982.

I

Ibernia, Francisco: El blanco día. Logroño, 1981.

Iglesias, Antolín: Un país inocente. Barcelona, 1982.

Iglesias, Antonio: Bernaola. Espasa Calpe. Madrid, 1982.

Infantes, Víctor (editor): La Dança de la muerte. Visor. Madrid, 1982.

Ionesco, Eugene: Rinoceronte. Alianza. Madrid, 1982.

Iorga, N.: La Place des Roumains dans l'histoire. Universelle. Bucarest, 1980.

Irigoyen, Ramón: Los abanicos del caudillo. Visor. Madrid, 1982.

Issorel, Jacques: Ultimos días de Antonio Machado. Prefacio de Manuel Andújar. 1982.

Itard, Jean: Víctor de L'Aveyroni. Comentarios de Rafael Sánchez Ferlosio. Alianza Editorial. Madrid, 1982.

J

Jaccottet, Philippe: Antología. Introducción y notas Jean-Luc Seylaz. Selección y traducción: Antonio Lara Pozuelo. Editorial Dendrónoma. Sevilla, 1982.

James, P. F.: Sangre inocente. Tusquets Editor. Barcelona, 1981.

Jamis, Fayard: Los párpados y el polvo. Papeles privados. México, 1981.

Jansson, Tove: Una noche de San Juan bastante loca. Ediciones Alfaguara.

Janz, Curt Paul: Friedrich Nietzsche, infancia y juventud. Alianza Universidad. Madrid, 1981.

Jiménez, Francisco: Andando el tiempo. Editorial Club de escritores onubenses. Huelva, 1982.

Jiménez, José: El ángel caído. Editorial Anagrama. Barcelona, 1982.

Jiménez, José Olivio: Vicente Aleixandre. Ediciones Júcar. Barcelona, 1982.

Jiménez, Juan Ramón: Diario de un poeta recién casado. Editorial Taurus. Madrid, 1982.

Jiménez, Juan Ramón: Platero y yo. Editorial Taurus. Madrid, 1982.

Jiménez, Juan Ramón: 35 poemas del mar. Ediciones Rialp. Madrid, 1981.

Jiménez, Juan Ramón: Voces de mi copla. Romances de Coral Gables. Editorial Taurus. Madrid, 1981.

Jiménez, Juan Ramón: Poesías últimas escogidas. Edición prólogo y notas de Antonio Sánchez Romeralo. Espasa Calpe. Madrid, 1982.

Jiménez, Juan Ramón: Estío. Editorial Taurus. Madrid, 1982.

Jiménez, Juan Ramón: Eternidades. Editorial Taurus. Madrid, 1982.

Jiménez, Juan Ramón: Sonetos Espirituales. Taurus. Madrid, 1982.

Jiménez, Juan Ramón: Animal de Fondo. Editorial Taurus. Madrid, 1981.

Jiménez, Juan Ramón: La soledad sonora. Editorial Taurus. Madrid, 1981.

Jiménez, Juan Ramón: Platero y yo. Alianza Editorial. Madrid, 1981.

Jiménez, Pablo: Descripción de un paisaje. Institución Cultural «Pedro de Valencia». Badajoz, 1982.

Jiménez Eman, Gabriel: Los cuentos del Línea. Editorial Fundarte. Caracas, 1981.

Jiménez Martos, Luis: Madre de mi ceniza. Ediciones Rialp. Madrid, 1982.

Jiménez Millán, Antonio: De Iconografía. Edición Angel Caffarena. Málaga, 1982.

Jonhson, Roberts/Smith Paul C. (editores): Studies in honor of José Rubia Barcia. Editorial Society of Spanish and Spanish-American studies. 1982.

Juárez Ortiz, Rafael: Emblemas y conversaciones. Granada, 1982.

Juarroz, Roberto: Séptima poesía vertical. Monte Avila Editores. Caracas, 1982.

Junyent, José: De regreso a utopía. Argos Vergara. Barcelona, 1982.

Jurado López, Manuel: De amore. Editorial Dendrónoma. Sevilla, 1982.

K

Kerouac, Jack: Los vagabundos de Dharma. Editorial Bruguera. Barcelona, 1981.

Kerouac, Jack: En el camino. Editorial Bruguera. Barcelona, 1981.

Kinglake, Alexander W.: Eothen. Editorial Bruguera. Barcelona, 1982.

Kipling, Rudyard: Prodigios y recompensas. Bruguera. Barcelona, 1982.

Kociancich, Vlady: La octava maravilla. Alianza Tres. Madrid, 1982.

Korte, Werner: El apocalipsis de Durero. Versión española de Antón Dieterich Arenas. Alianza. Madrid, 1982.

Kossti, Silvio: Las tardes del sanatorio. Guara editorial. Zaragoza, 1981.

Kraus, Karl: Contra los periodistas y otros contras. Taurus. Madrid, 1982.

Kundera, Milán: El libro de la risa y el olvido. Seix Barral. Barcelona, 1982.

L

La Voisier, Antoine Laurent de: Tratado elemental de química. Introducción, traducción y notas de Ramón Gago Bohórquez. Ediciones Alfaguara. Madrid, 1982.

Lacasa, Cristina: Opalos del instante. Editorial Rialp. Madrid, 1982.

Labrador, Epifanio: Influencia cultural y social del cine extranjero en Venezuela. Editorial Fundarte. Caracas, 1982.

Lagos, Concha: La Paloma. Alicante, 1982.

Laín Entralgo, Pedro/Albarracín, Agustín: Santiago Ramón y Cajal. Editorial Labor. Barcelona, 1982.

Laing, R. D.: Sonetos y aforismos. Editorial Crítica.

Lamb, Charles y Mary: Shakespeare cuenta... Ilustraciones de J. R. Alonso. Espasa Calpe. Madrid, 1982.

Lamillar, Juan: Muro contra la muerte. Editorial Renacimiento. Barcelona, 1982.

Larra, Mariano José de: Artículos sociales, políticos y de crítica literaria. Edición estudio y notas de Juan Cano Ballesta. Editorial Alhambra. Madrid, 1982.

Larra, Mariano José de: Las palabras. Selección e introducción de José Luis Varela. Espasa Calpe. Madrid, 1982.

Larrañaga, Ramiro: Síntesis histórica de la armería vasca. San Sebastián, 1981.

Las Constituciones de España: Edición de Jorge de Esteban. Madrid, 1982.

La Fayette, Madame de: La princesa de Cléves. Traducción de Enma Calatayud. Bruguera. Madrid, 1982.

Latorre, José María: Huida de la ciudad araña. Editorial Queimada. Madrid, 1981.

Leal, Juan de Dios: La ciudad de Isel. Editorial Prometeo. Valencia, 1982.

Leante, César: Capitán de Cimarrones. Argos-Vergara. Barcelona, 1982.

Lee, Ronald: Maldito gitano. Traducción de Alonso Carnicer. Editorial Alfaguara. Madrid, 1982.

Leibniz: Discurso de Metafísica. Versión prólogo y notas de Julián Marías. Alianza Editorial. Madrid, 1982.

Lem, Stanislaw: Fábulas de robots. Editorial Bruguera. Barcelona, 1982.

Lencero Cerezo, Rosa María: Lo que fue una sombra. Poesías. Barcelona, 1980.

León, Eleazar: A la orilla de los días. Editorial Fundarte. Caracas, 1982.

León, Fray Luis de: Poesías. Estudio, bibliogría y comentario de Oreste. Macrá Editorial Crítica. 1982.

León, María Teresa: Memoria de la melancolía. Editorial Bruguera. Barcelona, 1982.

Lera, Angel María de: Secuestro en Puerta de Hierro. Editorial Planeta. 1982.

Liberman, Arnoldo: Gustav Mahler o el corazón abrumado. Editorial Altalena. Madrid, 1982.

Lienhard, Martín: Cultura popular andina y forma novelesca. Ediciones de José Cerna Bazán. 1981.

Lings, Martín: Un santo sufí del siglo XX. Taurus. Madrid, 1982.

Liñán, María José G.: Ave del sueño. Editorial Arrayán. Sevilla, 1982.

Litvkar, Lily (editor): El cuento anarquista. Antología. Taurus. Madrid, 1982.

Lobato, Joaquín: Infártico. Editorial Genil. Granada, 1982.

Lobel, Arnold: El búho en su casa. Alfaguara. Madrid, 1982.

Lobillo, Jorge: Mutilación del agua. Editorial El Milenio. México, 1982.

Londeix, Georges: Toño Bicicleta. Ediciones de la Flor. Buenos Aires, 1980.

London, Jack: Las memorias alcohólicas. Ediciones Legasa. Bilbao, 1981.

Lope de Rueda: El caballero de Olmedo. Edición de Francisco del Río. Editorial Cátedra. Madrid, 1981.

Lope de Rueda: Pasos. Edición de Fernando González Ollé y Vicente Tusón. Editorial Cátedra. Madrid, 1981.

Lope de Vega: Peribáñez. Fuenteovejuna. Editorial Alianza. Madrid, 1981.

Lope de Vega: Rimas. Edición de Gerardo Diego. Editorial Taurus. Madrid, 1982.

López, Elsa: Inevitable Océano. Ediciones Torremozas. Madrid, 1982.

López, Santos: Alguna luz, alguna ausencia. Editorial Fundarte. Caracas, 1981.

López Casanova, Arcadio; Alonso, Eduardo: Poesía y novela. Teoría, método de análisis y práctica textual. Editorial Bello. Valencia, 1982.

Lorente, Rafael: Estigia y otros poemas. Antología Poética. Barcelona, 1982.

Lowry, Malcolm: Ultramarina. Editorial Bruguera. Barcelona, 1982.

Lozano Gracián, J. M.: Varado en ti, cigarra. Ediciones Víctor Pozanco. Barcelona, 1981.

Lueiro, Manuel: Conversaciones con mi hijo. Ediciones Rialp. Madrid, 1982.

Luis, Leopoldo de: Poesía social. Ediciones Júcar. Barcelona, 1982.

Luis, Leopoldo de (editor): Vicente Aleixandre. Poesía y prosa. Biografía. Editorial Bruguera. Barcelona, 1982.

LL

Llerena, Edith: Canciones para la muerte. Editorial Playor. Madrid, 1982.

Llopis, Rafael: Antología de cuentos de terror .I. De Charles Dickens a M. R. James. Alianza/Taurus. Madrid, 1981.

Llorente, Juan Antonio: Noticia Biográfica (autobiografía). Taurus. Madrid, 1982.

Llul, Ramón: Obra escogida. Introducción Miguel Batllori. Traducción y notas de Pere Gim Ferrer. Editorial Alfaguara. Madrid, 1981.

M

Machado, Dinis: Lo que dice Molero. Traducción de Angel Crespo. Editorial Alfaguara. Madrid, 1981.

MacDonald, Ross: La mirada del adiós. Alianza Editorial. Madrid, 1982.

MacDonald, Ross: Dinero negro. Bruguera. Barcelona, 1982.

Macklin, J. J.: Pérez de Ayala. Tigre Juan and el Curandero de su honra. Grant & Cutler Ltd. Londres, 1980.

Macpherson, C. B.: La democracia liberal y su época, Alianza Editorial. Madrid, 1981.

Macedonski, Al.: Poemas. Editorial Minerva. Bucarest, 1980.

Madariaga, Salvador de: Mi respuesta. Espasa Calpe. Madrid, 1982.

Mailer, Norman: El Parque de los ciervos. Editorial Planeta. Barcelona, 1982.

Mainer, José Carlos: La edad de plata. Ediciones Cátedra. Madrid, 1981.

Machado, Antonio: Antología poética. Biografía. Edición de José Luis Cano. Editorial Bruguera. Barcelona, 1982.

Mallarmé, Stéphane: Poesía. Versión de Federico Gorbea. Plaza & Janés. Barcelona, 1982.

Mansfield, Katherine: En la Bahía. Editorial Bruguera. Barcelona, 1982.

Manuel, Frank E. (Comp.): Utopías y pensamiento utópico. Espasa Calpe. Madrid, 1982.

Manxa: Número 18, marzo 1982. Ciudad Real.

Mantero, Manuel: Memorias de Deucalion. Plaza & Janés. Barcelona, 1982.

Maravall, José María: La política de la transición. Editorial Taurus. Madrid, 1982.

Marco, Joaquín: La nueva voz de un continente. Editorial Salvat. Madrid, 1981.

Marín, Miguel Angel: En el umbral del laberinto. Zaragoza, 1982.

Marín, Rafael: La tela de araña. Ambito Literario. Barcelona, 1980.

Márquez, Joaquín: La aguja sobre la piedra. Ediciones Rialp. Madrid, 1981.

Marquina, Teresa: La verbena. Editorial Plaza y Janés. Barcelona, 1981.

Marsé, Juan: Si te dicen que caí. Edición de William M. Sherzer. Ediciones Cátedra. Madrid, 1982.

Marsé, Juan: El pijoaparte y otras historias. Editorial Bruguera. Barcelona, 1981.

Marsé, Juan: Un día volveré. Plaza y Janés. Barcelona, 1982.

Marshall, Geoffrey: Teoría Constitucional. Espasa Calpe. Madrid, 1982.

Martín Gaite, Carmen: El balneario. Editorial Bruguera. Barcelona, 1982.

Martín del Burgo, Lorenzo: Raro. Editorial Renacimiento. Barcelona, 1982.

Marrodán, Mario Angel: La tauromachia crudele e sanguinaria.

Marrodan, Mario Angel: Soliloquios Lunáticos. Alicante, 1982.

Marrodán, Mario Angel: La tauromaquia cruel y sangrienta. Editorial Comunicación Literaria de Autores. Bilbao, 1982.

Marrodán, Mario Angel: Un clásico y un moderno de la pintura vasca. Comunicación Literaria de Autores. Bilbao, 1982, 35 páginas.

Mas, Miguel: El testigo. Editorial Septimomiau. Valencia, 1982.

Maso, Salustiano: Las glosas del oscuro. Barcelona, 1982.

Mateo Díez, Luis: Las estaciones provinciales. Ediciones Alfaguara. Madrid, 1982.

Matos Paoli, Francisco: Cancionero VIII. Ediciones Mairena. San Juan de Puerto Rico, 1982.

Maupassant, Guy de: La Casa Tellier y otros cuentos eróticos. Alianza. Madrid, 1982.

Maupassant, Guy de: La casa Tellier. Bruguera. Barcelona, 1982.

Mayoral, Marina: La única libertad. Madrid, 1982.

Mazo, Eduardo: Esa tregua, el amor. Barcelona, 1982.

Mazo, Eduardo: Poemas en eclipse. Barcelona, 1982.

Mazo, Eduardo: Militancia de la sangre. Ediciones May. Barcelona, 1982.

Mazo, Eduardo: Autorizado a vivir. Barcelona, 1981.

Mc Cullers, Carson: Frankie y la boda. Editorial Bruguera. Barcelona, 1982.

Mc Cullers, Carson: Reflejos en un ojo dorado. Bruguera. Barcelona, 1982.

Mc Cullers, Carson: La balada del café triste. Seix Barral. Barcelona, 1981.

Mc Ewan, Ian: El placer del viajero. Editorial Anagrama. Madrid, 1982.

Medeiros, Paulina: Felisberto Hernández y yo.

Meek, Ronald L.: Los orígenes de la ciencia social. El desarrollo de la teoría de los cuatro estadios. Siglo XXI. Madrid, 1981.

Mellizo, Carlos: Nueva introducción a Francisco Sánchez «El escéptico». Ediciones Montes Casino. Zaragoza, 1982.

Memmi, Albert: La estatua de sal. Ediciones de la Flor. Buenos Aires.

Mendes Pinto, Fernao: Las peregrinaciones. Introducción y notas de José Agustín Mahieu. Alfaguara. Madrid, 1982.

Méndez Villada, Roque Javier: Mis escritos sobre Marrodan. Bilbao, 1982.

Mendoza, Eduardo: El laberinto de las aceitunas. Editorial Seix Barral. Barcelona, 1982.

Menéndez, Fernando: Noche humana. Editorial El Telar de Penélope. Oviedo, 1982.

Menéndez Pidal, Ramón: Los españoles en la historia. Ensayo introductorio de Diego Catalán. Espasa Calpe. Madrid, 1982.

Mensajes de la Corona. VI: apertura de la legislatura. Madrid, 1982.

Mercado, José: La seguidilla gitana. Taurus. Madrid, 1982.

Mérida: Informativo Municipal. Octubre 1982, número 12.

Mérida: Informativo Municipal. Número 7, abril 1982.

Merino, José María: Cuentos de refino secreto. Alfaguara. Madrid, 1982.

Merlino, Mario: El Medievo Cristiano. Altalena. Madrid, 1978.

Milosz, Czeslaw: Otra Europa. Tusquets Editores. Barcelona, 1982.

Miller, Henry: Sexus. La crucifixión rosada. Traducción de Carlos Manzano. Editorial Bruguera. Barcelona, 1982.

Mínguez, José Miguel: Musil. Editorial Barcanova. Barcelona, 1982.

Miranda, Julio: El poeta. Editorial Fundarte. Caracas, 1981.

Miranda, Julio E.: Vida del otro. Editorial Contextos. Caracas, 1982.

Miranda, Wenceslao: Ignacio Agustí: El autor y la obra. University Press of América, 1982.
Miró, Gabriel: Nuestro Padre San Daniel. Edición de Carlos Ruiz Silva. Ediciones de la Torre. Madrid, 1981.
Mojica, Vicente: La paz nos esperaba. Alicante, 1981.
Molina, Enrique: Una sombra donde sueña Camila O'Gorman. Seix Barral. Barcelona, 1982.
Molla, Juan: La caracola herida. Ediciones Noega. Oviedo, 1982.
Molla, Juan: Memoria de papeles amarillos. Editorial Arbole. Salamanca, 1982.
Montero, Alvaro: Tristia (1979-1981). Editorial Rusadir. Granada, 1982.
Montero, Alvaro: Tristia. Madrid, 1982.
Monterroso, Augusto: Lo demás es silencio. Ediciones Joaquín Mortiz. México, 1979.
Montesinos, Rafael: Los años irreparables. Sevilla, 1982.
Moore, Douglas: Guía de los estilos musicales. Versión castellana de José María Martín. Triana. Ediciones Taurus. Madrid, 1982.
Morales, Rafael: Obra poética. Prólogo de Claudio Rodríguez. Espasa Calpe. Madrid, 1982.
Morán, Gregorio: Los españoles que dejaron de serlo. Euzkadi. Planeta. Barcelona, 1982.
Moreiro, José María: Guiomar, un amor imposible de Machado. Prólogo de Rafael Lapesa. Espasa Calpe. Madrid, 1982.
Moreno Castillo, Enrique: La noche prodigiosa. Ediciones Consejo Superior de Investigaciones Científicas. León, 1982.
Moreno Jimeno, Manuel: Centellas de la luz. Ediciones Rondas. Barcelona, 1981.
Moreno Jurado, José Antonio: Odysseas Elytis. Ediciones Júcar. Barcelona, 1982.
Moreno Ruiz, José L.: María Angustias: la viuda que concibió sin pecado. Barcelona, 1982.
Moreno Vargas, Bernabé: Historia de la ciudad de Mérida. 1981.
Moreno Villa, José: Antología. Plaza & Janés Editores. Barcelona, 1982.
Mrabet, Mohamed; Bowles, Paul: Amor por un puñado de pelos. Prólogo de Juan Goytisolo. Editorial Anagrama. Madrid, 1982.
Munuera Rico, Domingo: Cofradías y hermandades pasionarias en Lorca. Editoria Regional de Murcia. Murcia, 1981.
Murciano, Carlos: Meditación en Socar. Madrid, 1982.
Murdoch, Iris: Henry y Cato. Traducción de Luis Lasse. Editorial Alfaguara. Madrid, 1981.
Musil, Robert: Tres mujeres. Seix Barral. Barcelona, 1982.
Musil, Robert: El hombre sin atributos. Volumen IV. Seix Barral.

N

Narral, Pablo: La furia y los sonidos. Ediciones Sitio del Silencio.
Navarro del Castillo, Vicente: Historia de Mérida y los pueblos de su comarca. Tomo II. Desde la Reconquista de la ciudad por las armas cristianas hasta nuestros días. Tomo I: Desde la prehistoria hasta los últimos años de la dominación árabe.
Navas Ruiz, Ricardo: El romanticismo español. Ediciones Cátedra. Madrid, 1982.
Neruda, Pablo. El fin del viaje. Seix Barral. Barcelona, 1982.
Neumeyer, A.: El entierro del Conde Orgaz, de El Greco. Versión española de Antón Dieterich Arenas. Alianza. Madrid, 1982.
Newman, Ernest: Wagner el hombre y el artista. Taurus. Madrid, 1982.
Nicotra, Alejandro: Lugar de reunión. Editorial Taladriz. Buenos Aires, 1981.
Nieto, Antonio: Muerte en el Sena. Ediciones Deana. Barcelona, 1982.
Núñez, José Luis: Un tiempo extraño (antología). Editorial Los Libros de Fausto. Madrid, 1982.
Núñez Nava, Manuel: Otros continentes. Editorial Hiperión. México, 1978.

O

Obiols, Miguel: Datrebil. Espasa Calpe. Madrid, 1982.
Obra en marcha (diario poético): De Juan Ramón Jiménez. Editorial Renacimiento.
Ocampo, Silvina: La furia y otros cuentos. Alianza. Madrid, 1982.
Ogilvie, R. M.: Roma antigua y los etruscos. Editorial Taurus. Madrid, 1982.
Oliver, Juan Manuel: Relatos Marginales. Ediciones Deana. Madrid, 1982.
Onetti, Juan Carlos: Juntacadáveres. Alianza Editorial. Madrid, 1981.

Orrillo, Winston: Sobre los ojos. Editorial Capuli, 1981.

Ortega y Gasset, José: Meditaciones del Quijote. Alianza Editorial. Madrid, 1981.

Ortega y Gasset. El tema de nuestro tiempo. Editorial Revista de Occidente. Madrid, 1981.

Ortega y Gasset: Historia como sistema y otros ensayos de filosofía. Revista de Occidente. Madrid, 1981.

Ortega y Gasset, José: En torno a Galileo. Alianza Editorial. Madrid, 1982.

Ossa Echaburu, Rafael: Euzkadi/80. Espasa Calpe. Madrid, 1982.

Oviedo, José Miguel (editor): Mario Vargas Llosa. Editorial Taurus. Madrid, 1982.

Oviedo, José Miguel: Mario Vargas Llosa: La invención de una realidad. Seix Barral. Barcelona, 1982.

Otero Silva, Miguel: Casas muertas. Bruguera. Barcelona, 1981.

P

Palao, Paloma: Contemplación del destierro. Prólogo de Manuel Alvar. Editorial Ayuso. Madrid, 1982.

Palau, Xavier: Recuerdo del bañista, 1950. Ediciones Noega. Oviedo, 1982.

Palazzeschi, Aldo: Las hermanas Materassi. Traducción de Emilio Germán Muñiz. Ediciones Alfaguara. Madrid, 1981.

Pantigosos, Manuel: Contrapunto de la mitomanía. Málaga, 1982.

Pardo, Jesús: Ahora es preciso morir. Seix Barral. Barcelona, 1982.

Pardo Bazán, Emilia: Los pazos de Ulloa. Bruguera. Barcelona, 1981.

Pariente, Angel: Góngora. Ediciones Júcar. Barcelona, 1982.

Pariente, Angel: *Ser alguna vez.* Editorial Renacimiento. Barcelona, 1981.

Parsons, Talcott: *El sistema social.* Alianza. Madrid, 1982.

Pasolini, Pier Paolo: Las bellas banderas. Planeta, Barcelona, 1982.

Paz, Octavio: Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe. Seix Barral. Barcelona, 1982.

Pavese, Cesare: La playa. Fiestas de agosto. Traducción de Esther Benítez. Barcelona, 1982.

Pavese, César: De su tierra. El camarada. Bruguera. Barcelona, 1982.

Pavese, César: Relatos II. Traducción de Esther Benítez. Editorial Bruguera. Barcelona, 1982.

Payne, Stanley G.: El fascismo. Alianza Editorial. Madrid, 1982.

Pedemonte, Hugo Emilio: Libro de elegías. Ciudad Real, 1982.

Peña, Pedro J. de la: Juan Gil-Albert. Ediciones Júcar. Barcelona, 1982.

Peña Alvarez, Rafael: Antología de una pasión de patria. Editorial Fundarte. Caracas, 1982.

Peralto, Francisco. Ritual. Málaga, 1982.

Pereira, Antonio: Los brazos de la I griega. Ediciones Noega. Oviedo, 1982.

Pérez Gállego, Cándido: Guía de la literatura norteamericana. Espiral (colección). Editorial Fundamentos. Madrid, 1982.

Pessoa, Fernando: El poeta es un fingidor. Traducción, selección, introducción y notas, por Angel Crespo. Espasa Calpe. Madrid, 1982.

Peter Keller, Hans: Antología. Versión de Miguel Mínguez. Plaza & Janés Editores.

Piaget, Jean: Estudios sobre lógica y psicología. Compilación de Alfredo Leaño y Juan Delval. Alianza Editorial. Madrid, 1982.

Pinillos, Manuel: Cuando acorta el día. Zaragoza, 1982.

Pino, Francisco: Siete silvas. Ediciones Balneario. Valladolid, 1982.

Pla Benito, José: El cuarto oscuro. Barcelona, 1982.

Pla, Joseph: El geni del pais I altres Proses. Edicions 62 i «La Caixa». Barcelona, 1982.

Poole, Roger: La Virginia Woolf desconocida. Alianza. Madrid, 1982.

Porcel, Baltasar. Todos los espejos. Espasa Calpe, Madrid, 1982.

Porlan, Alberto: Quasar Azul. Editorial Hiperión. Madrid, 1981.

Porpetta, Antonio: Ardieron ya los sándalos. Ediciones Rialp. Madrid, 1982.

Portal, Marta: Un espacio erótico. Madrid, 1982.

Predmore, Michael F.: Una España joven en la poesía de Antonio Machado. Editorial Insula. Madrid, 1981.

Pregón de la Semana Santa de Lorca: Pronunciado por Pedro Gironella Pous. Caja de Ahorros de Alicante y Murcia. Murcia, 1982.

Provencio, Pedro: Forma de margen. Madrid, 1982.

Proyecto del Censo de Población: 1981. Instituto Nacional de Estadística. Ministerio de Economía y Comercio. Madrid, 1982.

Proyecto del Censo de Viviendas: 1981. Instituto Nacional de Estadística. Ministerio de Educación y Comercio. Madrid, 1982.

Puccia, Enrique: Tópicos. Editorial Puerta del Sol. Madrid, 1982.

Puech, Henri Charles: Las religiones en los pueblos sin tradición escrita. Siglo XXI. Madrid, 1981.

Puech, Henri Charles: En torno a la gnosis. Taurus. Madrid, 1982.

Puech, Henri Charles: Movimientos religiosos derivados de la aculturación. Siglo XXI. Madrid, 1981.

Puerto, José Luis: El tiempo que nos teje. León, 1982.

Puig, Manuel: Sangre de amor correspondido. Ed. Seix Barral. Barcelona, 1982.

Puchol, Vicente: Crates emancipa a Crates. Prólogo de Francisco Brines. Editorial Prometeo. Valencia, 1982.

Pupo-Walker, Enrique: La vocación literaria del pensamiento histórico en América. Editorial Gredos. Madrid, 1982.

Pushkin, Alexandr. S.: La hija del capitán. Editorial Bruguera. Barcelona, 1982.

Q

Queneau, Raymond: Siempre somos demasiado buenos con las mujeres: Seix Barral. Barcelona, 1982.

Quevedo, Nimo: Mi abuelo, el rojo. San Sebastián, 1982.

Quintero Weir, José: Los andantes. Editorial Fundarte. Caracas, 1982.

Quiñonero, Juan Pedro: La gran mutación. Editorial Planeta. Barcelona, 1982.

Quiñones, Fernando: Muro de las hetairas. Editorial Hiperión. Madrid, 1981.

Quiroga, Horacio: El salvaje. Alianza Losada. Madrid, 1982.

Quiroga, Horacio: Pasado de amor. Alianza Losada. Madrid, 1981.

R

Raddatz, Hilke: Helmut, el cochinillo terreno. Ediciones Alfaguara.

Rama, Carlos M.: Historia de las relaciones culturales entre España y América Latina. Siglo XIX. Editorial Fondo de Cultura Económica. Madrid, 1982.

Ramos, Horacio: Vidalinda de la Adela y el José. Editorial Subu.bio. Buenos Aires, 1982.

Reig, Ramón: Ese tul sombrío de negras formas. Editorial Gallo de Vidrio. Sevilla, 1981.

Reinaldi, Angelo: Les dames de France. Traducción de Carlos R. de Dampierre. Ediciones Alfaguara. Madrid, 1981.

Relatos de un Peregrino Ruso: Edición de Jordi Quinglés. Editorial Taurus. Mad id, 1982.

Reul, Paul de: William Wordsworth. Ediciones Júcar. Barcelona, 1982.

Ribadeneira, Edmundo: El destierro es redondo. Universitaria. Quito, 1979, 215 páginas.

Ribera, Ramón: Confusión y aurora. Sabadell, 1982.

Rica, Carlos de la: Poemas de amar y pasar. Editorial Los Libros de Fausto. Mad id, 1982.

Rico, Francisco; Zavala, Iris M.: Historia crítica de la literatura española / Romanticismo y realismo. Editorial Crítica, 1982.

Rico, José Luis: Cicatriz de vuelo. Alicante, 1981.

Riezu, Jorge: La concepción moral en el sistema de Augusto Comte. Universidad de Granada. Granada, 1981.

Rinser, Luise: El secreto de la fuente. Ediciones Alfaguara. Madrid, 1981.

Río, Angel del: Historia de la literatura española. Vol. I. Desde los orígenes hasta 1700. Vol. II. De 1700 hasta nuestros días. Bruguera. Barcelona, 1982.

Ríos Ruiz, Manuel: Plazoleta de los ojos. Rota, 1982.

Ripoll, José Ramón: Sermón de la barbarie. Rota, 1982.

Risco, Antonio: Literatura y fantasía. Editorial Taurus. Madrid, 1982.

Rivas Sanpons, José: Kavafis. Barcanova, Barcelona, 1982.

Rizzo, Claudio: Neón. Prólogo de José Gallardo. Epílogo, Joaquín Marco. Ediciones Picazo. Barcelona, 1981.

Robert, Roberto: Siervos, judíos, brujos y diablos. Editorial Emiliano Escolar. Madrid, 1981.

Robino, Abel Tomás: Las especies de la noche. Editorial Botella al Mar. Buenos Aires, 1981.

Rochefort, Christiane: El reposo del guerrero. Editorial Anagrama. Barcelona, 1982.
Rodoreda, Marcé: Mi Cristina y otros cuentos. Alianza Tres. Madrid, 1982.
Rodríguez Almodóvar, Antonio: Los cuentos maravillosos españoles. Editorial Crítica. Barcelona, 1982.
Rodríguez Jiménez, Antonio: El sueño de los cuerpos. Madrid, 1982.
Rodríguez Huéscar, Antonio: La innovación metafísica de Ortega. Prólogo de Julián Marías. Madrid, 1982.
Rodríguez Lara, José Joaquín: El conchito. Editorial Universitas. Salamanca, 1982.
Rodríguez Luis, Julio: Hermenéutica y praxis del indigenismo. Editorial Tierra firme. México, 1980.
Romero, Elvio. Antología poética. Buenos Aires, 1981.
Romero, Julia: Tierra infinita. Editorial Botella al Mar. Barcelona, 1981.
Romero, Luis: Por qué y cómo mataron a Calvo Sotelo. Editorial Planeta. Barcelona, 1982.
Rosales F. Hernán: El tachira geográfico y humano. Caracas, 1979.
Ronconi, Alessandro. Da Omero a Dante.
Roth, Joseph: Hotel Savoy. Seix Barral. Barcelona, 1982.
Rousset Banda, Guillermo: Extraños. Editorial Papeles Privados.
Rubio, Fanny: Retracciones. Editorial Ayuso. Madrid, 1982.
Ruiz Torres, Juan (coordinador): 200 poetas de hoy en España y América. Taller Prometeo de Poesía Nueva. Madrid, 1982.
Rulfo, Juan. El gallo de oro. Alianza. Madrid, 1982.
Russell, P. E. (editor): Introducción a la cultura hispánica. Editorial Grijalbo.
Rusell Bertrand: ¿Tiene el hombre futuro? Prólogo de Juan Luis Cebrián. Editorial Bruguera. Barcelona, 1982.
Ruvalcaba, Carlos: Vida crónica. Ediciones Alfaguara. Madrid, 1982.

S

Sabines, Jaime: Poemas sueltos. Papeles Privados. México, 1981, 29 páginas.
Sacerio-Gari, Enrique: Poemas interreales.
Sade: Las desventuras de la virtud. Ediciones Júcar. Madrid, 1982.
Sahagún, Carlos. Estar contigo. León, 1973.
Saki: El desván y otros relatos. Editorial Bruguera. Barcelona, 1982.
Salas, Horacio: Que veinte años no es nada. Buenos Aires, 1982.
Salas, Horacio: La España barroca. Altalena, Madrid, 1978.
Salcedo Pizani, Ernestina: Miguel de Unamuno: La existencia como agonía y como compromiso. Caracas, 1979.
Salom, Andrés: Los cantes libres y de Levante. Editora Regional de Murcia. Murcia, 1982.
San Juan de la Cruz: Poesías y prosas. Alianza Editorial. Madrid, 1982.
Sánchez Albornoz, Claudio: Dípticos de Historia de España. Prólogo de Vicente Palacio Atard. Espasa Calpe. Madrid, 1982.
Sánchez Ferlosio, Rafael: El hombre de las nieves. Ediciones Alfaguara. Madrid, 1982.
Sánchez Ferlosio, Rafael: Las semanas del Jardín. Alianza. Madrid, 1981.
Sánchez Ostiz, Miguel: Los papeles del ilusionista. Editorial Caja de Ahorros Municipal de Pamplona. Pamplona, 1982.
Sánchez Pascual, Angel: Almendra de preguntas. Talavera de la Reina, 1980.
Sánchez Pascual, Angel: Pedro Garfias, vida y obra. Editor. Víctor Pozanco. Barcelona, 1982.
Sánchez Pascual, Angel: Ceremonia de la inocencia. Ediciones Rialp. Madrid, 1982.
Sánchez Rosillo, Eloy: Páginas de un diario. Barcelona, 1981.
Sand, George: La pequeña Fadette. Editorial Bruguera. Barcelona, 1982.
Sansone, Giuseppe (introducción): Curial y Güelfa. Trad. y notas de Pere Gimferrer. Ed. Alfaguara.
Santa-Ritta, Gonçalo: Portugal, A expressáo da paisagem. Editorial Terra Libre. Lisboa, 1982.
Santiago, José Alberto: Autoexilio y otros naufragios. San Sebastián, 1982.
Sarasola, Ibon: Historia Social de la literatura vasca. Editorial Akal. Madrid, 1982.
Sardiña, Ricardo R.: Cuando el verde olivo se torna rojo. Editorial Universal. Miami, 1982.
Sartre, Jean Paul: El diablo y Dios. Alianza Losada. Madrid, 1981.

Sartre, Jean Paul: Las manos sucias. Alianza Losada. Madrid, 1981.
Sartre, Jean Paul: Las palabras. Alianza. Madrid, 1982.
Sartre, Jean Paul: Los secuestrados de Altona. Alianza Editorial. Madrid, 1982.
Sastre, Alfonso: Noches lúgubres. Editorial Emiliano Escolar. Madrid, 1982.
Savater, Fernando: Panfleto contra el todo. Alianza Editorial. Madrid, 1982.
Savater, Fernando; Villena, Luis Antonio de: Heterodoxias y contraculturas. Editorial Montesinos. Barcelona, 1982.
Savinio, Alberto: Casa «La vida». Traducción de Esther Benítez. Ediciones Alfaguara.
Soyas Abengochea, Juan José; García Moreno, Luis Alberto: Romanismo y germanismo, el despertar de los pueblos hispánicos. Editorial Labor. Madrid, 1982.
Schiller, Herbert: Manipuladores de cerebros. Editorial Gedisa. Barcelona, 1982.
Sciascia, Leonardo: En tierra de infieles. Bruguera. Barcelona, 1982.
Sciascia, Leonardo: El contexto. Editorial Bruguera. Barcelona, 1981.
Sciascia, Leonardo: Las parroquias de Regalpedtra. Bruguera. Barcelona, 1982.
Sciascia, Leonardo: Todo modo. Editorial Bruguera. Barcelona, 1981.
Schellenberg, James, A.: Los fundadores de la psicología social. Alianza. Madrid, 1981.
Scholes, Robert; Rabkin, Eric S.: La ciencia ficción. Historia ciencia y perspectiva. Taurus. Madrid, 1982.
Schuon, Frithjof: El esoterismo como principio y como vía. Versión castellana de Manuel García Viñó. Editorial Taurus. Madrid, 1982.
Schwiefert, Peter: Pájaro sin alas. Cartas de un joven judío. Ediciones de la Flor. Buenos Aires, 1980.
Schwob, Marcel: Vidas imaginarias. Editorial Bruguera. Barcelona, 1982.
Schwartz, Fernando: La conspiración del golfo. Editorial Planeta. Barcelona, 1982.
Scorza, Manuel: La tumba del relámpago. Siglo Veintiuno Editores. Madrid, 1982.
Scott Fitzgerald, Francis: El último magnate. Bruguera. Barcelona, 1981.
Scott Fitzgerald, Francis: El precio era alto. Bruguera .Barcelona, 1981.
Sepúlveda, Francisco L. de: Crisis y amenaza nuclear. Planeta. Barcelona, 1982.
Serrano Plaja, Arturo: Los álamos oscuros. Plaza y Janés. Barcelona, 1982.
Segovia, Tomás: Luz de aquí. Editorial Lumen. Barcelona, 1982.
Seiguerman, Osvaldo: A veces, muy tarde en la noche. Ediciones de la Flor. Buenos Aires, 1980.
Shanet, Howard: Método de lectura musical. Versión castellana de José María Martín Triana. Ediciones Taurus. Madrid, 1982.
Shaw, George Bernard: Pigmalión. Editorial Bruguera. Barcelona, 1982.
Sherzer, William M.: Juan Marsé entre la ironía y la dialéctica. Editorial Fundamentos. Madrid, 1982.
Shimose, Pedro (director): Diccionario de autores latinoamericanos. Ministerio de Asuntos Exteriores. Madrid, 1982.
Simón, Roger L.: La gran maquinación. Editorial Bruguera. Barcelona, 1982.
Skarmeta, Antonio: La insurrección. Ediciones del Norte.
Sierra, Juan: Alamo y cedro. Editorial Renacimiento. Sevilla, 1981.
Siles, Jaime: Diversificaciones. Editor: Fernando Torre. Valencia, 1982.
Sillitoe, Alan: La soledad del corredor de fondo. Editorial Bruguera, 1981.
Simón, Josef: El problema del lenguaje en Hegel. Taurus. Madrid, 1982.
Skirius, John (compilador): El ensayo hispanoamericano del siglo XX. Fondo de Cultura Económica. México, 1981.
Smelser, Neil J.; Warner, R. Sthephen: Teoría sociológica. Espasa Calpe. Madrid, 1982.
Smith, Paul: Los mejores artículos de Blasco Ibáñez. Editorial Prometeo. Valencia, 1982.
Solner, G. L.: Poesía española, hoy. Madrid, 1982.
Somers, Armonía: Muerte por alacrán. Calicanto Editorial. Buenos Aires.
Somers, Armonía: La mujer desnuda. Ediciones Tauro. Montevideo.
Sorel, Andrés: Concierto en Sevilla. Madrid, 1982.
Sorescu, Marín: La juventud de Don Quijote. Traducción de Omar Lara. Madrid, 1981.

Soto, Mónica: La España isabelina. Altalena. Madrid, 1978.

Speratti - Piñero, Emma Susana: Pasos hallados en el reino de este mundo. Editorial El Colegio de México. México, 1981.

Suárez, Gonzalo: La reina roja. Cátedra. Madrid, 1981.

Suárez Japón, Juan Manuel: El hábitat rural en la sierra de Cádiz. Cádiz, 1982.

Stabile, Umberto: Distrito Marítimo. Cuadernos del mar, número 15. Valencia, 1981.

Stevenson, Roberto Luis: El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde. Editorial Bruguera. Barcelona, 1982.

Strassburg, G. Von: Tristán e Isolda. Edición preparada por Bernd Dietz. Editora Nacional. Madrid, 1982.

Strindberg, August: Teatro contemporáneo I. Edición de Jesús Pardo. Editorial Bruguera. Barcelona, 1982.

Studart, Heloneisa: El gorrión es un pájaro azul. Editorial de la Torre. Madrid, 1981.

Svevo, Italo: Senectud. Traducción de Carmen Martín Gaite. Editorial Bruguera. Barcelona, 1982.

Svevo, Italo: La conciencia de Zeno. Traducción de Carlos Manzano. Editorial Bruguera. Barcelona, 1982.

Sylvester, Santiago E.: Libro de viaje. Madrid, 1982.

Symons, Julián: Historia del relato policial. Editorial Bruguera. Barcelona, 1982.

Symons, A. J. A.: En busca del barón Corvo. Seix Barral. Barcelona, 1982.

T

Taibo I, Paco Ignacio: Para parar las aguas del Olvido. Prólogo, Angel González. Epílogo, Manuel Lombardero. Dibujos, Antonio Suárez. Madrid, 1982.

Tamames, Ramón: La imaginación y el poder. Editorial Ariel. Barcelona, 1982.

Tamayo y Baus, Manuel: Un drama nuevo. Edición de Amancio Labandeira. Taurus. Madrid, 1982.

Téllez Rubio, Juan José: Crónicas urbanas. Ediciones Bahía. Algeciras, 1980.

Tello Aína, Rosendo: Meditaciones de medianoche. Editorial Olifante. Barcelona, 1982.

Teresa de Jesús: Textos fundamentales. Edición de Ciriaco Morón Arroyo. Taurus. Madrid, 1982.

Teresa de Jesús: Libro de la vida. Edición de Guido Mancini. Taurus. Madrid, 1982.

Terrin Benavides, Manuel: Crónica peregrinante. Ciudad Real, 1981.

Terron, Angel: Llibre del Mercuri. Edicions del mall. Barcelona, 1982.

Thomas, Hugh: Historia contemporánea de Cuba (de Batista a nuestros días). Editorial Grijalbo. Barcelona, 1982.

Thorpe, W. H.: Breve historia de la etología. Alianza Editorial. Madrid, 1982.

Tijeras, Eduardo: El sol tiene la anchura de pie humano. Editorial Legasa. Bilbao, 1982.

Tijerino Rojas, A.: La cátedra de Gorgias. Madrid, 1968.

Timoneda, Juan: El patrañuelo. Espasa Calpe. Madrid, 1982.

Tizón, Héctor: La España Borbónica. Editorial Altalena, Madrid, 1978.

Todd, Emmanuel: El loco y el proletario. Editorial Planeta. Barcelona, 1982.

Toledano, Francisco: Abeley. Editorial Arenal, 1982.

Tolstoi, León: Infancia, adolescencia y juventud. Traducción de José Fernández Sánchez. Editorial Bruguera. Barcelona, 1982.

Tomachevski, Boris: Teoría de la literatura. Pr. Lázaro Carreter. Editorial Akal. Madrid, 1982.

Tomizza, Fulvio: La pulga enjaulada. Ediciones Alfaguara. Madrid, 1982.

Topor, Roland: Acostarse con la reina y otras delicias. Editorial Anagrama. Barcelona, 1981.

Torbado, Jesús: La ballena. Editorial Planeta. Barcelona, 1982.

Trías, Eugenio: Lo bello y lo siniestro. Seix Barral. Barcelona, 1982.

Trobo, Claudio: Caza mayor. Editorial Laia. Barcelona, 1982.

Tundidor, Jesús Hilario: Repaso de un tiempo inmóvil. Editorial Sociedad de Cultura Valle Inclán. Ferrol, 1982.

Tuñón de Lara, Manuel (Director): Historia de España. Tomo V. La frustración de un imperio. Editorial Labor. Barcelona, 1982.

Tusquets, Esther: Siete mitades en un mismo paisaje. Editorial Lumen. Barcelona, 1981.

U

Ugarte, Michael: Trilogy of Treason. 1982.

Unamuno, Miguel de: Niebla. Edición de Mario J. Valdés. Ediciones Cátedra. Madrid, 1982.

Unamuno, Miguel de: Abel Sánchez. Editorial Bruguera. Barcelona, 1982.

Unamuno, Miguel de: Niebla. Bruguera. Barcelona, 1982.

Updike, John: Donde termina el camino. Bruguera. Barcelona, 1982.

Urrutia, Angel: Me clavé una agonía. Prólogo de Carmen Conde. Pamplona, 1979.

Urrutia, Angel: Milquererte. Prefacio de Carlos Murciano. Ediciones Rondas. Barcelona, 1982.

Utrera, Rafael: García Lorca y el cinema. Prólogo de Miguel García Posada. Edisur. Sevilla, 1982.

V

Valdeavellano, Luis G. de: El feudalismo hispánico y otros estudios de Historia Medieval. Editorial Ariel. Barcelona, 1981.

Valdés, Manuel: Cuentos sin corazón. Barcelona, 1982.

Valencia Goelkel, Hernando: El arte viejo de hacer novelas. Caracas, 1982.

Valente, José Angel: A Madame Chi, en Remerciement du Réveil.

Valera, Juan: Juanita la larga. Alianza Editorial. Madrid, 1982.

Valmiki: El mundo está en el alma. Versión castellana de Alejandro Corniero. Madrid, 1982.

Valverde, José María: La literatura. Qué era y qué es. Editorial Montesinos. Barcelona, 1982.

Valverde, José María: Joyce. Editorial Barcanova. Barcelona, 1982.

Valle Inclán, Ramón de: Rosita y Eulalia. Editorial Emiliano Escolar. Madrid, 1982.

Valls, Manuel: La música en brazos de Eros. Tusquets Editor. Barcelona, 1982.

Varela, Consuelo (edición, prólogo y notas): Cristóbal Colón. Textos y documentos completos. Alianza Editorial. Madrid, 1982.

Vélez de Guevara, Luis: La serrana de la Vera. Edición de Enrique Rodríguez Cepeda. Ediciones Cátedra. Madrid, 1982.

Vargas Llosa, Mario: Los cachorros. Edición de Guadalupe Fernández Ariza. Ediciones Cátedra. Madrid, 1982.

Vasco, Juan Antonio: El monigote y otros relatos. Editorial Fundarte. Caracas, 1981.

Vax, Louis: Las obras maestras de la literatura fantástica. Taurus. Madrid, 1981.

Vázquez, Angel: La vida perra de Juanita Narboni. Seix Barral. Barcelona, 1982.

Vázquez Díaz, René: La precocidad de los tiempos. Barcelona, 1982.

Vázquez Montalbán, Manuel: Praga. Editorial Lumen. Barcelona, 1982.

Velasco, Miguel: Las berlinas del sueño. Editorial Rialp. Madrid, 1982.

Vera, Pedro Jorge: Las familias y los años. Edilibro. Madrid, 1982.

Verne, Julio: La esfinge de los hielos. Editorial Akal. Madrid, 1982.

Verne, Julio: El piloto del Danubio. Bruguera. Barcelona, 1982.

Vian, Boris: Que se mueran los feos. Editorial Bruguera. Barcelona, 1982.

Vigil y Vázquez, Manuel: Entre el franquismo y el catalanismo. Plaza y Janés. Barcelona, 1981.

Villalón, Cristóbal de: El Crotalon. Edición de Asunción Rallo. Ediciones Cátedra. Madrid, 1982.

Villar, Arturo del: Los motivos del diálogo en los libros de Fausto. Madrid, 1982.

Villar, Arturo del: El sonido redondo del silencio. Editorial Azur. Madrid, 1982.

Villar, Miguel: La soledad conforme. Editorial Renacimiento. Barcelona, 1982.

Villar, Miguel Angel: Muñecos de barro. Gallo de Vidrio. Sevilla, 1981, 73 páginas.

Villarreal, José Javier: El Valle. De cómo llegó la noche a comerse un sandwich. Monterrey, 1982.

Villena, Luis Antonio de: Ante el espejo. Argos Vergara. Barcelona, 1982.

Villena, Luis Antonio de: Huir del invierno. Madrid, 1981.

W

Wade, Graham: La música y sus formas. Editorial Altalena. Madrid, 1982.

Wainerman Gonilsky, Luis: Comer a la propia asadura del hermano. Libro I. Ferroviario de a pie. Universidad Nacional Autónoma de México. México, 1981.

Wainerman Gonilsky, Luis: Comer a la propia asadura del hermano. Libro II. Diáspora de una argentina potencia. Universidad Nacional Autónoma de México. México, 1981.

Wainerman Gonilsky, Luis: Comer a la propia asadura del hermano. Libro III. El león hervíboro. Universidad Nacional Autónoma de México. México, 1981.

Wainerman Gonilsky, Luis: Comer a la propia asadura del hermano. Libro IV. En el andén de Adán. Libro V. Pelotera, riña y síncope del revolucionario Arcángel. Universidad Nacional Autónoma de México. México, 1981.

Walser, Robert: El ayudante. Traducción de Juan J. del Solar. Alfaguara. Madrid, 1982.

Weissman Steve/Krosney, Herbert: La bomba islámica. Editorial Planeta. Barcelona, 1982.

Welty, Eudora: Una cortina de follaje. Prólogo de Katherine Anne Porter. Editorial Anagrama. Barcelona, 1982.

White, Kenneth: Tierra de diamante. Selección, traducción y nota de Francisco Rivera. Editorial Fundarte. Caracas, 1982.

Wilcock, J. Rodolfo: La sinagoga de los iconoclastas. Editorial Anagrama. Barcelona, 1981.

Wolfe, Tom: ¿Quién teme al Bauhaus feroz? Editorial Anagrama. Barcelona, 1982.

Y

Yourcenar, Marguerite: Con los ojos abiertos. Gedisa. Buenos Aires, 1982.

Yourcenar, Marguerite: Las caridades de Alcipo y otros poemas. Traducción de Silvia Barom. Visor. Madrid, 1982.

Yurkievich, Saúl: Acaso acoso. Valencia, 1982.

Z

Zaldívar, Gladys: Novelística cubana de los años sesenta. Ediciones Universal. Miami, 1982.

Zaldívar, Gladys B.: En torno a la poética de Mariano Brull. 1981.

Zaldívar, Gladys: Zéjeles para el clavel. Ediciones Universal. Miami, 1981.

Zaldívar, Gladys: Fabulación de Eneas. Ediciones Universal. Miami, 1979.

Zaldívar, Gladys: La baranda de oro. Ediciones Universal. Miami, 1981.

Zardoya, Concha: Los ríos caudales. Editorial Corcel. Madrid, 1982.

Zavala, Iris: Que nadie muera sin amar el mar. Visor. Madrid, 1982.

Zavaleta, Carlos Eduardo: El influjo de James Joyce sobre William Faulkner. Editorial Palabras del Oráculo.

Zola, Emile: El vientre de París. Alianza. Madrid, 1982.

Zubiri, Javier: Inteligencia y logos. Alianza Editorial. Madrid, 1982.

Zúñiga, Juan Eduardo: Largo noviembre de Madrid. Editorial Bruguera. Barcelona, 1982.

INDICES DEL AÑO 1982

AUTORES

A

CH

D

E

F

G

H

I

J

K

L

M

N

O

P

Q

R

A

B

C

CH

D

E

F

G

H

I

J

K

L

LL

M

N

O

R

S

T

MATERIAS *

* En este índice sólo se incluyen los artículos generales o panorámicos. Los que se refieren a autores o personas en particular se incluyen en el *Onomástico*.

Tomás Mallo: El antipositivismo en México, núm. 390, p. 624.
Horacio Cerutti Guldberg: La manifestación más reciente del pensamiento latinoamericano, núm. 379, p. 61.
Diego Núñez Ruiz: Panteísmo y liberalismo en el siglo XIX español, número 379, p. 11.

HISTORIA

Riccardo Campa: Sobre el estado-nación latinoamericano, núm. 387, página 483.

HISTORIA ESPAÑOLA

Francisco Márquez Villanueva: La criptohistoria morisca (Los otros conversos), núm. 390, p. 517.
José Antonio Maravall: La diversificación de modelos en el Renacimiento. Renacimiento español y Renacimiento francés, núm. 390, p. 551.
Antonio Giménez: El mito romántico del bandolero andaluz, núm. 383, página 272.
Antonio Gómez Alfaro: La polémica sobre la deportación de los gitanos a las colonias de América, núm. 386, página 308.

LINGÜISTICA

Gustav Siebenmann: ¿Cuán griegos son los españoles para los alemanes?, núm. 388, p. 111.

LITERATURA

Rafael de Cózar: Aventura y novela: una explicable revitalización, número 386, p. 446.

LITERATURA ESPAÑOLA

Benito Brancaforte: La abyección en el «Lazarillo de Tormes», núm. 387, página 551.

SIGLO XX

José Batlló: A duras penas (poemas), número 390, p. 545.
María Eugenia Salaverri: Hazlo por mí (cuento), núm. 390, p. 615.
José María Alvarez: Nocturnos (poemas), núm. 387, p. 516.
Jesús Fernández Palacios: Coplas de Israel Sivo, núm. 383, p. 329.
Mercé Rodoreda: Fragment d'un conte, número 383, p. 258.
Francisco González Castro: En la cárcel de Chéjov (poemas), núm. 388, página 92.
Albert Tugues: Henry Miller inaugura una taberna en tus manos (poemas), número 384, p. 571.
Francisco Umbral: Maneras de redactar, núm. 385, p. 55.
Juan José Téllez Rubio: Memorias y súplica (poemas), núm. 385, p. 62.
Rafael Marín: Encendidas visiones ascendidas, núm. 385, p. 87.
Juan Antonio Masoliver: La puerta del inglés (poemas), núm. 386, p. 298.
Antonio Fernández Molina: La nuca de la viajera (poemas), núm. 382, p. 78.
Francisco Ayala: El camino de nuestra vida (cuento), núm. 382, p. 70.
Pedro J. de la Peña: Hacia la poesía española transcontemporánea, número 382, p. 129.
Manuel Quiroga Clérigo: «Ambito literario», algo más que una colección literaria y poética, núm. 379, p. 170.
Carlos Edmundo de Ory: Poemas de «Agenda», núm. 379, p. 86.

LITERATURA EUROPEA

ITALIA

Arnaldo Ederle: Notas sobre la poesía italiana de los años setenta, número 380, p. 344.

LITERATURA IBEROAMERICANA

Joan Lluys Marfany: Algunas consideraciones sobre el modernismo hispanoamericano, núm. 382, p. 82.
Rafael Ferreres: Acotaciones al modernismo, núm. 383, p. 314.
Josquín Roy: ¿Hay un surrealismo hispanoamericano?, núm. 384, p. 651.
Pablo del Barco: Literaturas española y brasileña, en un concepto iberoamericano, núm. 381, p. 522.

ARGENTINA

CUBA

CHILE

MEXICO

PERU

URUGUAY

LITERATURA NORTEAMERICANA

PERIODISMO

POLITICA

TEATRO

INDICES DEL PRIMER TRIMESTRE DE 1983

NUMEROS 391/393 (ENERO-MARZO 1983)

Páginas

HOMENAJE A ERNESTO SABATO

El universo de Sábato

Sábato libro a libro

En el entorno de Sábato

Testimonios sobre Sábato

Anexos

Dibujo de cubierta: *Justo Barboza.*

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

REVISTA MENSUAL DE CULTURA HISPANICA

LA REVISTA DE AMERICA PARA EUROPA
LA REVISTA DE EUROPA PARA AMERICA

Dirección, Secretaría Literaria y Administración:

INSTITUTO DE COOPERACION IBEROAMERICANA
Avenida de los Reyes Católicos, 4. Teléf. 244 06 00 (267)
Ciudad Universitaria
MADRID-3

PRECIOS DE SUSCRIPCION

	Pesetas	$ USA
Un año	2.400	30
Dos años	4.750	60
Ejemplar suelto	200	2,50
Ejemplar doble	400	5
Ejemplar triple	600	7,50

Nota.—El precio en dólares es para las suscripciones fuera de España.

BOLETIN DE SUSCRIPCION

Don ....
con residencia en ....
calle de ...., núm. ....
se suscribe a la Revista CUADERNOS HISPANOAMERICANOS por el tiempo de ...., a partir del número ...., cuyo importe de .... pesetas se compromete a pagar contra reembolso / a la presentación de recibo (1).

Madrid, ... de .... de 198.....
El suscriptor

La Revista tendrá que remitirse a las siguientes señas: ....
....

(1) Táchese lo que no convenga.

Homenaje a MANUEL y ANTONIO MACHADO

En conmemoración del primer centenario del nacimiento de Antonio Machado, CUADERNOS HISPANOAMERICANOS ha editado recientemente un volumen monográfico sobre la vida y obra de este poeta sevillano y de su hermano Manuel. Con una extensión superior al millar de páginas, distribuidas en dos tomos, el sumario de este volumen, que abarca cuatro números normales (304-307), incluye las siguientes firmas:

Angel Manuel AGUIRRE, Francisca AGUIRRE, Fernando AINSA, Aurora de ALBORNOZ, Vicente ALEIXANDRE, Manuel ANDUJAR, Charles V. AUBRUN, Armand. F. BAKER, Carlos BARBACHANO, Ramón BARCE, Carlos BECEIRO, C. G. BELLVER, José María BERMEJO, Alfonso CANALES, José Luis CANO, Francisco CARENAS, Heliodoro CARPINTERO, Antonio CARREÑO, Paulo de CARVALHO-NETO, Guido CASTILLO, Enrique CERDAN TATO, Antonio COLINAS, Gustavo CORREA, Juan José CUADROS, Luis Alberto de CUENCA, Ernestina de CHAMPOURCIN, Nigel DENNIS, José María DIEZ BORQUE, María EMBEITA, Carlos FEAL DEIBE, Jesús FERNANDEZ PALACIOS, Rafael FERRERES, Félix Gabriel FLORES, Joaquín GALAN, Luis GARCIA-ABRINES, Luciano GARCIA LORENZO, Ramón de GARCIASOL, Ildefonso Manuel GIL, Miguel L. GIL, Angel GONZALEZ, Félix GRANDE, Jacinto Luis GUEREÑA, Agnes GULLON, Ricardo GULLON, Javier HERRERO, José Olivio JIMENEZ, Pedro LAIN ENTRALGO, Rafael LAPESA, Arnoldo LIBERMAN, Francisco LOPEZ ESTRADA, Leopoldo de LUIS, Sabas MARTIN, Angel MARTINEZ BLASCO, Antonio MARTINEZ MENCHEN, José Gerardo MANRIQUE DE LARA, Robert MARRAST, Emilio MIRO, José MONLEON, Manuel MUÑOZ CORTES, José ORTEGA, José Luis ORTIZ NUEVO, Manuel PACHECO, Luis de PAOLA, Hugo Emilio PEDEMONTE, Galvarino PLAZA, Alberto PORLAN, Victor POZANCO, José QUINTANA, Juan QUINTANA, Manuel QUIROGA CLERIGO, Rosario REXACH, Alfredo RODRIGUEZ, Marta RODRIGUEZ, Héctor ROJAS HERAZO, Luis ROSALES, Miguel de SANTIAGO, Ricardo SENABRE, Luis SUÑEN, Eduardo TIJERAS, Manuel TUÑON DE LARA, Julia UCEDA, Jorge URRUTIA, José Luis VARELA, Manuel VILANOVA y Luis Felipe VIVANCO

Los dos tomos, al precio total de 600 pesetas, pueden solicitarse a la Administración de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS:

Avda. de los Reyes Católicos, 4. Tel. 244 06 00
Ciudad Universitaria
MADRID - 3

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

HOMENAJE A DAMASO ALONSO

NUMEROS 280-282 (OCTUBRE-DICIEMBRE DE 1973)

COLABORAN

Ignacio AGUILERA, Francisca AGUIRRE, Vicente ALEIXANDRE, Manuel ALVAR, Manuel ALVAR EZQUERRA, Elsie ALVARADO, Elena ANDRES, José Juan ARROM, Eugenio ASENSIO, Manuel BATAILLON, José María BERMEJO, G. M. BERTINI, José Manuel BLECUA, Carlos BOUSOÑO, Antonio L. BOUZA, José Manuel CABALLERO BONALD, Alfonso CANALES, José Luis CANO, Gabriel CELAYA, Carlos CLAVERIA, Marcelo CODDOU, Pablo CORBALAN, Victoriano CREMER, Raúl CHAVARRI, Andrew P. DEBICKI, Daniel DEVOTO, Patrick H. DUST, Rafael FERRERES, Miguel J. FLYS, Ralph DI FANCO, José GARCIA NIETO, Ramón de GARCIASOL, Valentín GARCIA YEBRA, Charlynne GEZZE, Félix GRANDE, Jacinto Luis GUEREÑA, Hans Ulrich GUMBRECHT, Matyas HORANYI, Hans JANNER, Luis JIMENEZ MARTOS, Pedro LAIN, Rafael LAPESA, Francisco LOPEZ ESTRADA, Leopoldo de LUIS, José Gerardo MANRIQUE DE LARA, José Antonio MARAVALL, Oswaldo MAYA CORTES, Enrique MORENO BAEZ, José MORENO VILLA, Manuel MUÑOZ CORTES, Ramón PEDROS, J. L. PENSADO, Galvarino PLAZA, Alberto PORLAN, Fernando QUIÑONES, Jorge RAMOS SUAREZ, Stephen RECKERT, Jorge RODRIGUEZ PADRON, Luis ROSALES, Fanny RUBIO, Francisco SANCHEZ CASTAÑER, Miguel de SANTIAGO, Leif SLETSJOE, Rafael SOTO VERGES, Eduardo TIJERAS, Manuel VILANOVA, José María VIÑA LISTE, Luis Felipe VIVANCO, Francisco YNDURAIN y Alonso ZAMORA VICENTE

730 pp., 450 ptas.

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

HOMENAJE A JUAN CARLOS ONETTI

NUMEROS 292-294 (OCTUBRE-DICIEMBRE DE 1974)

COLABORAN

Francisca AGUIRRE, Fernando AINSA, Leticia ARBETETA, Armand F. BAKER, José María BERMEJO, Antonio L. BOUZA, Alvaro, Fernando y Guido CASTILLO, Enrique CERDAN TATO, Jaime CONCHA, José Luis COY, Juan Carlos CURUTCHET, Raúl CHAVARRI, Josep CHRZANOWSKI, Angela DELLEPIANE, Luis A. DIEZ, María EMBEITA, Jesús FERNANDEZ PALACIOS, José Antonio GABRIEL Y GALAN. Joaquín GALAN, Juan GARCIA HORTELANO, Félix GRANDE, Jacinto Luis GUEREÑA, Rosario HIRIART, Estelle IRIZARRY, Carlos J. KAISER, Josefina LUDMER, Juan Luis LLACER, Eugenio MATUS ROMO, Eduardo MILAN, Darie NOVACEANU, Carlos Esteban ONETTI, José OREGGIONI, José ORTEGA, Christian de PAEPE, José Emilio PACHECO, Xavier PALAU, Luis PANCORBO, Hugo Emilio PEDEMONTE, Ramón PEDROS, Manuel A. PENELLA, Rosa María PEREDA, Dolores PLAZA, Galvarino PLAZA, Santiago PRIETO, Juan QUINTANA, Fernando QUIÑONES, Héctor ROJAS HERAZO, Guillermo RODRIGUEZ, Jorge RODRIGUEZ PADRON, Marta RODRIGUEZ SANTIBAÑEZ, Doris ROLFE, Luis ROSALES, Jorge RUFFINELLI, Gabriel SAAD, Mirna SOLOTEREWSKI, Rafael SOTO, Eduardo TIJERAS, Luis VARGAS SAAVEDRA, Hugo J. VERANI, José VILA SELMA, Manuel VILANOVA, Saúl YURKIEVICH y Celia de ZAPATA

750 pp., 450 ptas.

TEATRO DEL SIGLO DE ORO

EDICIONES CRITICAS

Dirigidas por Kurt y Roswitha Reichenberger, en colaboración con Don W. Cruickshank / Alberto Porqueras

La nueva serie está dedicada a textos importantes de comedias del Siglo de Oro, no publicadas en nuestros días, con aparato crítico y comentario en español o inglés. Van a aparecer:

PEDRO CALDERON DE LA BARCA: *Cada uno para sí.* A critical edition with introduction, including a study of the transmission of the text, and notes by José M. Ruano de la Haza. 1982. X, 404 pp.

PEDRO CALDERON DE LA BARCA: *Fieras afemina amor.* A critical edition by Edward M. Wilson, completed by Cecilia Bainton and Don W. Cruickshank. En prensa.

GABRIEL LOBO LASSO DE LA VEGA: *La destrucción de Constantinopla.* Edición crítica por Alfredo Hermenegildo. En preparación.

LOPE DE VEGA CARPIO: *El bastardo Mudarra.* Edición crítica por Juan Manuel Rozas. En preparación.

ANTONIO ENRIQUEZ GOMEZ: *Los dos filósofos de Grecia.* A critical edition by Constance H. Rose. En preparación.

BIBLIOGRAFIAS Y CATALOGOS

Colección dirigida por Kurt y Roswitha Reichenberger, en colaboración con Theo Berchem / Henry W. Sullivan

En esta serie se publicarán obras bibliográficas sobre el Siglo de Oro en general o de dramaturgos individuales, así como catálogos de comedias sueltas con descripciones detalladas.

JOSE SIMON DIAZ: *El libro español antiguo.* Análisis de su estructura. En prensa.

KURT Y ROSWITHA REICHENBERGER: *Las comedias españolas de la Biblioteca Universitaria de Göttingen.* En preparación.

FRANCISCO AGUILAR PIÑAL: *Las comedias sueltas de la Bibloteca Universitaria de Sevilla.* En preparación.

JOHN E. VAREY: *Bibliografía de Juan Vélez de Guevara.* En preparación.

TEATRO DEL SIGLO DE ORO

EDICIONES CRITICAS

Dirigidas por Kurt y Roswitha Reichenberger, en colaboración con Don W. Cruickshank / Alberto Porqueras

La nueva serie está dedicada a textos importantes de comedias del Siglo de Oro, no publicadas en nuestros días, con aparato crítico y comentario en español o inglés. Van a aparecer:

PEDRO CALDERON DE LA BARCA: *Cada uno para sí.* A critical edition with introduction, including a study of the transmission of the text, and notes by José M. Ruano de la Haza. 1982. X, 404 pp.

PEDRO CALDERON DE LA BARCA: *Fieras afemina amor.* A critical edition by Edward M. Wilson, completed by Cecilia Bainton and Don W. Cruickshank. En prensa.

GABRIEL LOBO LASSO DE LA VEGA: *La destrucción de Constantinopla.* Edición crítica por Alfredo Hermenegildo. En preparación.

LOPE DE VEGA CARPIO: *El bastardo Mudarra.* Edición crítica por Juan Manuel Rozas. En preparación.

ANTONIO ENRIQUEZ GOMEZ: *Los dos filósofos de Grecia.* A critical edition by Constance H. Rose. En preparación.

BIBLIOGRAFIAS Y CATALOGOS

Colección dirigida por Kurt y Roswitha Reichenberger, en colaboración con Theo Berchem / Henry W. Sullivan

En esta serie se publicarán obras bibliográficas sobre el Siglo de Oro en general o de dramaturgos individuales, así como catálogos de comedias sueltas con descripciones detalladas.

JOSE SIMON DIAZ: *El libro español antiguo.* Análisis de su estructura. En prensa.

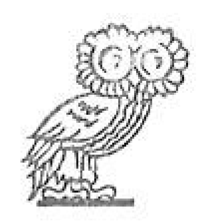
KURT Y ROSWITHA REICHENBERGER: *Las comedias españolas de la Biblioteca Universitaria de Göttingen.* En preparación.

FRANCISCO AGUILAR PIÑAL: *Las comedias sueltas de la Bibloteca Universitaria de Sevilla.* En preparación.

JOHN E. VAREY: *Bibliografía de Juan Vélez de Guevara.* En preparación.

EDITION REICHENBERGER

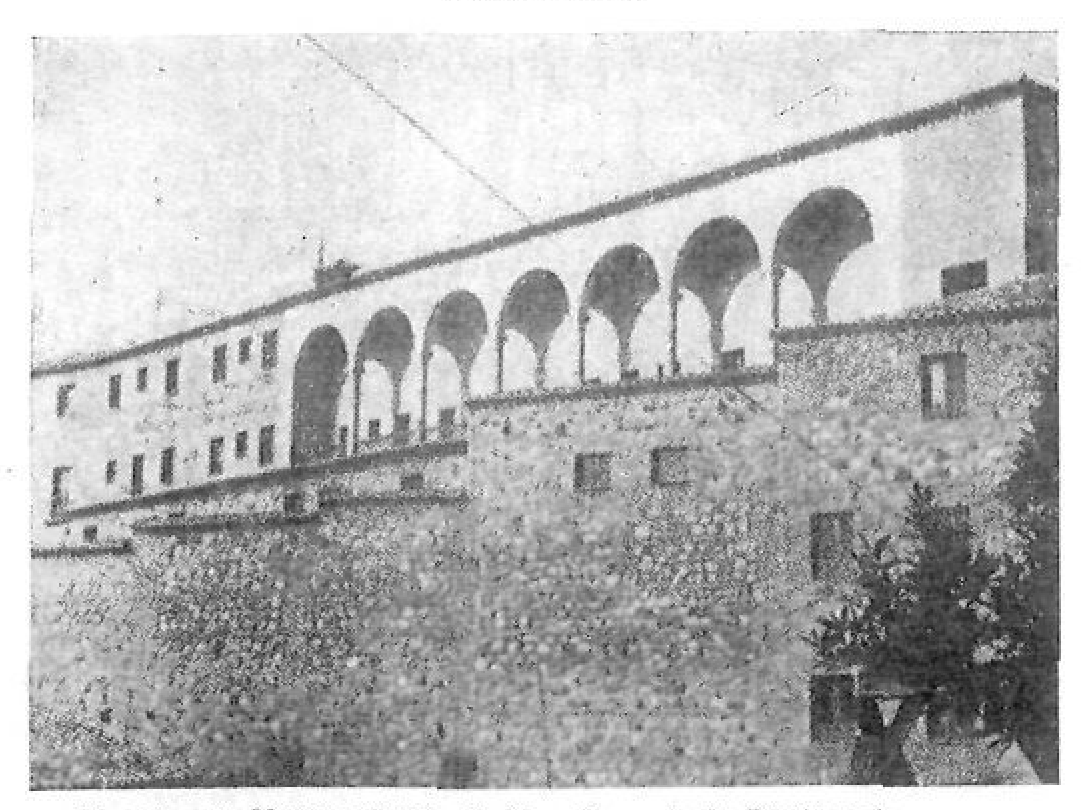
D-3500 Kassel, Pfannkuchstr. 4



FUNDACION JOSE ORTEGA Y GASSET

PROGRAMA INTERNACIONAL DE ESTUDIOS HISPANICOS, LATINOAMERICANOS Y EUROPEOS

SAN JUAN DE LA PENITENCIA TOLEDO



Residencia Universitaria de San Juan de la Penitencia

La FUNDACION JOSE ORTEGA Y GASSET organiza, además, otros tres programas de características especiales:

- CURSO DE VERANO DE LENGUA Y CULTURA ESPAÑOLAS
- CURSO DE HISTORIA ANTIGUA Y ARQUEOLOGIA
- CURSO DE PERFECCIONAMIENTO Y AMPLIACION PARA PROFESORES DE ESPAÑOL

Inscripciones, matrícula e información:

FUNDACION ORTEGA Y GASSET - Programa Toledo
Génova, 23 - Madrid-4 - España - Teléfono (34-1) 410 44 12

Estos programas están convalidados
por la Universidad de Minnesota, EE. UU.

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

HOMENAJE A OCTAVIO PAZ

NUMEROS 343-345 (ENERO-MARZO DE 1979)

COLABORAN

Jaime ALAZRAKI, Laureano ALBAN, Jorge ALBISTUR, Manuel ANDUJAR, Octavio ARMAND, Pablo DEL BARCO, Manuel BENAVIDES, José María BERMEJO, José María BERNALDEZ, Alberto BLASI, Rodolfo BORELLO, Alicia BORINSKY, Felipe BOSO, Alice BOUST, Antonio L. BOUZA, Alfonso CANALES, José Luis CANO, Antonio CARREÑO, Xoan Manuel CASADO, Francisco CASTAÑO, Antonio COLINAS, Gustavo CORREA, Edmond CROS, Alonso CUETO, Raúl CHAVARRI, Eugenio CHICANO, Luys A. DIEZ, David ESCOBAR GALINDO, Ariel FERRARO, Joseph A. FEUSTLE, Félix Gabriel FLORES, Javier GARCIA SANCHEZ, Carlos GARCIA OSUNA, Félix GRANDE, Jacinto Luis GUEREÑA, Eduardo HARO IBARS, José María HERNANDEZ ARCE, Graciela ISNARDI, Zdenek KOURIM, Juan LISCANO, Leopoldo DE LUIS, Sabas MARTIN, Diego MARTINEZ TORRON, Blas MATAMORO, Mario MERLINO, Julio MIRANDA, Myriam NAJT, Eva Margarita NIETO, José ORTEGA, José Emilio PACHECO, Justo Jorge PADRON, Alejandro PATERNAIN, Hugo Emilio PEDEMONTE, Galvarino PLAZA, Vasko POPA, Juan Antonio PRENZ, Fernando QUIÑONES, Jorge RODRIGUEZ PADRON, Marta RODRIGUEZ SANTIBAÑEZ, Gonzalo ROJAS, Manuel RUANO, Horacio SALAS, Miguel SANCHEZ-OSTIZ, Gustavo V. SEGADE, Myrna SOLOTOREVSKY, Luis SUÑEN, John TAE MING, Augusto TAMAYO VARGAS, Pedro TEDDE DE LORCA, Eduardo TIJERAS, Fernando DE TORO, Albert TUGUES, Jorge H. VALDIVIESO, Hugo J. VERANI, Manuel VILANOVA, Arturo DEL VILLAR y Luis Antonio DE VILLENA

792 pp., 600 ptas.

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

HOMENAJE A VICENTE ALEIXANDRE

NUMEROS 352-354 (OCTUBRE-DICIEMBRE DE 1979)

COLABORAN

Francisco ABAD NEBOT, Francisca AGUIRRE, Vicente ALEIXANDRE, Manuel ANDUJAR, María ADELA ANTOKOLETZ, Jorge ARBELECHE, Enrique AZCOAGA, Rei BERROA, Carmen BRAVO VILLASANTE, Hortensia CAMPANELLA, José Luis CANO, Guillermo CARNERO, Antonio CARREÑO, Héctor Eduardo CIOCCHINI, Antonio COLINAS, Carmen CONDE, Gustavo CORREA, Antonio COSTA GOMEZ, Cláude COUFFON, Luis Alberto DE CUENCA, Francisco DEL PINO, Leopoldo DE LUIS, Arturo DEL VILLAR, Alicia DUJOVNE ORTIZ, Jesús FERNANDEZ PALACIOS, Jaime FERRAN, Ariel FERRARO, Rafael FERRERES, Miguel GALANES, Hernán GALILEA, Antonio GARCIA VELASCO, Ramón DE GARCIASOL, Gonzalo GARCIVAL, Ildefonso Manuel GIL, Vicente GRANADOS, Jacinto Luis GUEREÑA, Ricardo GULLON, José María HERNANDEZ ARCE, José OLIVIO JIMENEZ, Manuel LOPEZ JURADO, Andras LASZLO, Evelyne LOPEZ CAMPILLO, Ricardo Lorenzo SANZ, Héctor ANABITARTE RIVAS, Leopoldo LOVELACE, José LUPIAÑEZ, Terence MAC MULLAN, Sabas MARTIN, Salustiano MARTIN, Diego MARTINEZ TORRON, Blas MATAMORO, Mario MERLINO, Myriam NAJT, Hugo Emilio PEDEMONTE, Lucir PERSONNEAUX, Fernando QUIÑONES, Manuel QUIROGA CLERIGO, María Victoria REYZABAL, Israel RODRIGUEZ, Antonio RODRIGUEZ JIMENEZ, Jorge RODRIGUEZ PADRON, Carlos RODRIGUEZ SPITERI, Alberto ROSSICH, Manuel RUANO, J. C. RUIZ SILVA, Gonzalo SOBEJANO, Rafael SOTO VERGES, Eduardo TIJERAS, Jorge URRUTIA, Luis Antonio DE VILLENA, Yong-tae MIN y Concha ZARDOYA

702 pp., 600 ptas.

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

HOMENAJE A JULIO CORTAZAR

NUMEROS 364-366 (OCTUBRE-DICIEMBRE DE 1980)

Con inéditos de Julio CORTAZAR y colaboraciones de: Francisca AGUIRRE, Leticia ARBETETA MIRA, Pablo del BARCO, Manuel BENAVIDES, José María BERMEJO, Rodolfo BORELLO, Hortensia CAMPANELLA, Sara CASTRO KLAREN, Mari Carmen de CELIS, Manuel CIFO GONZALEZ, Ignacio COBETA, Leonor CONCEVOY CORTES, Rafael CONTE, Rafael de COZAR, Luis Alberto de CUENCA, Raúl CHAVARRI, Eugenio CHICANO, María Z. EMBEITA, Enrique ESTRAZULAS, Francisco FEITO, Ariel FERRARO, Alejandro GANDARA SANCHO, Hugo GAITTO, Ana María GAZZOLO, Cristina GONZALEZ, Samuel GORDON, Félix GRANDE, Jacinto Luis GUEREÑA, Eduardo HARO IBARS, María Amparo IBAÑEZ MOLTO, John INCLEDON, Arnoldo LIBERMAN, Julio LOPEZ, Jose Agustín MAHIEU, Sabas MARTIN, Juan Antonio MASOLIVER RODENAS, Blas MATAMORO, Mario MERLINO, Carmen de MORA VALCARCEL, Enriqueta MORILLAS, Miriam NAJT, Juan Carlos ONETTI, José ORTEGA, Mauricio OSTRIA GONZALEZ, Mario Argentino PAOLETTI, Alejandro PATERNAIN, Cristina PERI ROSSI, Antonio PLANELLS, Víctor POZANCO, Omar PREGO, Juan QUINTANA, Manuel QUIROGA CLERIGO, María Victoria REYZABAL, Jorge RODRIGUEZ PADRON, Eduardo ROMANO, Jorge RUFFINELLI, Manuel RUANO, Horacio SALAS, Jesús SANCHEZ LOBATO, Alvaro SALVADOR, José Alberto SANTIAGO, Francisco Javier SATUE, Pedro TEDDE DE LORCA, Jean THIERCELIN, Antonio URRUTIA, Angel Manuel VAZQUEZ BIGI, Hernán VIDAL, Saúl YURKIEVICH.

741 pp., 750 ptas.

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

HOMENAJE A JUAN RAMON JIMENEZ

NUMEROS 376-378 (OCTUBRE-DICIEMBRE 1981)

COLABORAN

Francisco ABAD, Santos ALONSO, Aurora DE ALBORNOZ, Manuel ALVAR, Armando ALVAREZ BRAVO, Alejandro AMUSCO, Manuel ANDUJAR, Rafael ARJONA, Isabel DE ARMAS, Gilbert AZAM, Alberto BAEZA, Gastón BAQUERO, Pablo DEL BARCO, Federico BERMUDEZ CAÑETE, José María BERMEJO, Mario BOERO, Carmen BRAVO-VILLASANTE, Francisco BRINES, Alfonso CANALES, Dionisio CAÑAS, Luisa CAPECCHI, R. A. CARDWELL, Antonio CABREÑO, Francisco CEBALLOS, Eugenio CHICANO, Manuel CIFO GONZALEZ, Mervin COKE-ENGUIDANOS, Carmen CONDE, Gustavo CORREA, Carlos José COSTAS, Claude COUFFON, Victoriano CREMER, Luis Alberto DE CUENCA, Juan José CUADROS, Raúl CHAVARRI, Antonio DOMINGUEZ REY, Arnaldo EDERLE, Joaquín FERNANDEZ, Ariel FERRARO, Antonio GAMONEDA, Carlos GARCIA OSUNA, J. M. GARCIA REY, Antonio GARCIA VELASCO, Ramón DE GARCIASOL, Ana María GAZZOLO, Ildefonso Manuel GIL, Menene GRAS BALAGUER, Jacinto Luis GUEREÑA, Josefa GUERRERO HORTIGON, Jorge GUILLEN, Francisco GUTIERREZ CARBAJO, Hugo GUTIERREZ VEGA, Amalia INIESTA, Manuel JURADO LOPEZ, Juan LECHNER, Abelardo LINARES, Leopoldo DE LUIS, José Gerardo MANRIQUE DE LARA, Sabas MARTIN, Manuel MARTIN RAMIREZ, Diego MARTINEZ TORRON, Juan Antonio MASOLIVER RODENAS, Blas MATAMORO, Felipe MELLIZO, Yong-Tae MIN, Enrique MOLINA CAMPOS, José Antonio MUÑOZ ROJAS, Carlos MURCIANO, Myriam NAJT, Consuelo NARANJO, Karen A. ORAM, José ORTEGA, Justo Jorge PADRON, Xavier PALAU, Graciela PALAU DE NEMES, María del Carmen PALLARES, Mario PAOLETTI, Juan PAREDES NUÑEZ, Alejandro PATERNAIN, Hugo Emilio PEDEMONTE, Pedro J. DE LA PEÑA, Cándido PEREZ GALLEGO, Galvarino PLAZA, Víctor POZANCO, Juan QUINTANA, Manuel QUIROGA CLERIGO, Fernando QUIÑONES, Victoria REYZABAL, Antonio RODRIGUEZ JIMENEZ, Jorge RODRIGUEZ PADRON, Mariano ROLDAN, Manuel RUANO, Fanny RUBIO, Enrique RUIZ FORNELLS, Carlos RUIZ SILVA, María A. SALGADO, Antonio SANCHEZ BARBUDO, Antonio SANCHEZ ROMERALO, Javier SATUE, Emilio SERRANO Y SANZ, Robert Louis SEEHAN, Janusz STRASBURGER, Eduardo TIJERAS, Albert TUGUES, Jesús Hilario TUNDIDOR, Manuel URBANO, Jorge URRUTIA, Gabriel María VERD, Luis Antonio DE VILLENA, John WILCOX y Concha ZARDOYA

988 pp., 1.000 ptas.